FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
3 II 1980 ● NR 5 (1626) ● ROK XXXV
CENA 5 ZŁ

ZASŁUŻENI DLA WARSZAWY

Z okazji 35 rocznicy wyzwolenia stolicy wyróżniono wiele osób Złotymi i Srebrnymi Odznakami „Za Zasługi dla Warszawy". Wśród odznaczonych znaleźli się: Olga Bielska, Bohdan Ejmont, Wieńczysław Gliński, Jerzy Januszewski, Marian Jonkajtys, Jan Machulski, Andrzej Łapicki, Jan Alfred Szczepański, Jerzy Rakowiecki, Kazimierz Wichniarz, Ryszard Wojna i nasz kolega redakcyjny Bogdan Zagroba.

Bohdan Ejmont, Wieńczysław Gliński, Kazimierz Wichniarz, Olga Bielska, Jan Machulski, Marian Jonkajtys i Bogdan Zagroba

W rocznicę wyzwolenia

Rocznice wyzwolenia Ciechanowa i Olsztyna uczczono uroczystymi pokazami filmu „Do krwi ostatniej". W pokazie w olsztyńskim kinie „Polonia" uczestniczyło kilkunastu kosciuszkowców. W hallu otwarto wystawę „Motywy wojny w polskim filmie". Reżyser Jerzy Hoffman i odtwórca głównej roli Marek Lewandowski spotkali się z żołnierzami oraz studentami Wyższej Szkoły Oficerskiej MO w Szczytnie.

Listy do redakcji

„O TYM NIE MOŻNA ANI MÓWIĆ, ANI MILCZEĆ"

Recenzja p. Andrzeja Tadeusza Kijowskiego z filmu „Elegia" (FILM nr 50/1979) jest przykładem tendencyjnego dezinformowania Czytelników.

Recenzja pełna jest ogólników, insynuacji, oskarżeń. Brak w niej przykładów, odniesienia do obrazów. Nie wiadomo CO oburza autora, nie wiadomo CO zalicza do horroru. Nie podał poza tym tej podstawowej informacji, że w czarno-białej części „Elegii" czerń ma odcień starej fotografii (wypalonego żelaza? lawy?).

Mój zarzut największy dotyczy nie przemyślanego wykorzystania poezji Juliana Przybosia, co krzywdzi Poetę, film oraz Czytelników. P. Andrzej Tadeusz Kijowski popełnił mianowicie to nadużycie, że w celu zdyskwalifikowania „Elegii" posłużył się fragmentem wiersza w tytule recenzji („O tym nie można ani mówić, ani milczeć") oraz zacytował, zespolone w sposób dowolny, linie wyrwane (bestialsko) z wiersza Juliana Przybosia pt. „Oświęcim". Kaleki twór wypacza całkowicie sens oryginału; proszę to sprawdzić w „Utworach poetyckich" Juliana Przybosia (s. 295–296), wyd. LSW.

„Oświęcim" sam jest w istocie przeżeka-zem artysty z miejsca zbrodni ludobójstwa; odczytany w całości brzmi jak hołd dla umiaru, szacunku i powagi, z jaką reż. Paweł Komorowski i operator Jerzy Wójcik – twórcy „Elegii" – potraktowali ten historyczny, tragiczny temat ludobójstwa: spalenie żywcem polskich jeńców wojennych przez oddział SS w Podgajach w 1945 roku.

„Istnieje tysiąc odmian filmu batalistycznego" - pisze recenzent, lecz wśród wymienionych przez siebie tytułów nie podaje ani jednego, któremu „Elegia" pokrewna jest przestrogą przed zagrożeniem biologicznym, klęską człowieczeństwa, przed totalną zagładą świata. Pokrewna zatem intencją, przesłaniem filozoficznym. Nie wymienił na przykład „Johnny poszedł na wojnę" reż. Daltona Trumbo, „Za króla i ojczyznę" reż. Josepha Loseya czy „Westerplatte" reż. Stanisława Różewicza; a mógł sięgnąć także do czasów dawniejszych, do filmu niemego, do „Oskarżam" reż. Abla Gance'a.

P. Andrzej Tadeusz Kijowski pisze w zakończeniu: „Kombinując artystyczne dzieło osnute na tle potworności zbrodni wojennych, realizatorzy «Elegii» wykazali brak elementarnego taktu". Pozwolę sobie na małą parafrazę: kombinując recenzję, autor wykazał brak elementarnego taktu zarówno wobec twórców filmu, jak również wobec twórczości nieżyjącego Poety.

KRYSTYNA GARBIEŃ

Istnieje niebagatelna różnica między informacją i opinią. Recenzja zaś, którą z filmu Komorowskiego napisałem, była wyrazem mego własnego zdania na temat tego obrazu. Pani Garbień ma prawo go nie podzielać, a nawet twierdzić, że autorzy „Elegii" wykazali umiar, szacunek i powagę. Ma prawo również do innej interpretacji cytowanego przeze mnie wiersza, z którego – zaznaczając opuszczenia! – cytowałem fragmenty moim zdaniem najbardziej istotne. Autorce listu ma prawo również nie podobać się moja recenzja. Jeśli jednak twierdzi, że jest ona pełna nie umotywowanych insynuacji, powinna taki pogląd uzasadnić. Ja bowiem starałem się na kilku stronach wytłumaczyć, co mnie razi, i na przykładzie konkretnych obrazów dowieść swojej racji.

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

Na okładce:
węgierska aktorka
NORA GÖRBE
(korespondencja z Budapesztu na str. 16)
fot. Gyula Szóvari

POLONICA

„Wrzask" nagrodzony w Madrycie

Na I Międzynarodowym Przeglądzie Filmów Fantastycznych w Madrycie Jerzy Skolimowski i Michael Austin otrzymali nagrodę za scenariusz zrealizowanego w Wielkiej Brytanii filmu „Wrzask". Główną nagrodę festiwalu – Wielki Monolit 1980 – otrzymał Peter Weir za film „Ostatnia fala" (Australia).

DEBIUTY

BEZ MIŁOŚCI

Barbara Sass-Zdort zrealizuje w Zespole „Iluzjon" swój pierwszy film kinowy „Bez miłości" na podstawie własnego scenariusza. Bohaterką jest młoda dziennikarka, która po życiowej porażce próbuje zmienić styl życia. Zdjęcia rozpoczną się w kwietniu. Operatorem będzie Wiesław Zdort, scenografię projektuje Roman Różycki, a produkcją kieruje Ryszard Straszewski.

KLUBY

Na przykład Krotoszyn

Zaledwie półtora roku istnieje Dyskusyjny Klub Filmowy w Krotoszynie, a już – obok normalnej działalności – zorganizował dwa seminaria poświęcone filmowi węgierskiemu. W czasie ostatniego, które odbyło się w dniach 18 –20 stycznia, pokazano osiem utworów, od „Kamienia rzuconego w górę" Sándora Sáry do „Very Angi" Pála Gábora, reprezentujących polityczny nurt tej kinematografii. Wykłady i dyskusje, wystawa plakatów węgierskich i atrakcyjny program poparty dobrą i różnorodną reklamą sprawiły, iż w imprezie uczestniczyło ponad 200 osób. Seminarium zorganizowały Zarząd Miejsko-Gminny ZSMP i Spółdzielczy Ośrodek Kultury przy współpracy Węgierskiego Instytutu Kultury w Warszawie.

NOWE KSIĄŻKI

Filmowa prezentacja sztuki

Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne opublikowały książkę „Filmowa prezentacja sztuki" przygotowaną przez prof. Zbigniewa Czeczota-Gawraka. Jest to przewodnik po najwartościowszych filmach popularyzujących różnorodne zagadnienia teoretyczne i historyczne z dziedziny architektury, malarstwa, rzeźby, grafiki, sztuki ludowej i rzemiosła artystycznego. W tomie znalazły się również obszerne rozważania nad kulturotwórczą rolą filmów tego rodzaju, indeks tematyczny filmów polskich i zagranicznych dostępnych w Polsce oraz 26 fotosów. Nakład 7000 egz., 270 str.

KOMUNIKATY

Prenumerata „Filmu na Świecie"

Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych informuje, że przyjmowana jest jeszcze prenumerata na wydawany przez federację miesięcznik „Film na Świecie". Koszt jednego egzemplarza wynosi 20 zł, prenumerata roczna – 240 zł. Zamówienia należy kierować pod adresem Polskiej Federacji DKF, 00-950 Warszawa, skrytka pocztowa 120. Wpłaty należy dokonywać na konto w NBP XV O/Warszawa nr 1153–190730–132. Ponadto federacja komunikuje, że dysponuje jeszcze pewną ilością numerów „Filmu na Świecie" z lat 1978 i 1979.

TELEWIZJA

GAZDA Z DIABELNEJ

Pierwsze dni po przetoczeniu się frontu na ziemiach zachodnich. Takich ludzi, jak bohater filmu Jan Łuszczek, było wielu. Ale film nie jest próbą przeniesienia doświadczeń tysięcy. Jest raczej opowieścią o marzeniu.

Gazdostwo na Diabelnej to schronisko turystyczne, które bohater pieczołowicie odbudowuje i czeka na pierwszego turystę. Kiedy wreszcie nadchodzi – jest to znak, że życie wróciło do normy. Ten symboliczny pierwszy turysta staje się znakiem także i dla innych bohaterów serialu. W jednej ze scen filmu nagły dopływ prądu do schroniska uruchamia radio i słychać głos sprawozdawcy przeprowadzającego transmisję radiową ze skrzyżowania Marszałkowskiej i Alei Jerozolimskich w Warszawie. Sygnał dla dziewczyny wywiezionej po powstaniu z Warszawy, że powinna wrócić do swojego miasta.

Bohaterami serialu są również dzieci. Dla nich pierwszy człowiek wędrujący po górach dla przyjemności jest czymś równie niezwykłym, jak pokój. Pamiętają tylko wojnę. Pokój zapowiada naukę w szkole, koniec „organizowania" żywności za pomocą kradzieży, początek nowego myślenia. Już nie – „było niemieckie, tera je nasze", ale po prostu polskie.

Jeszcze jeden film o znanej polskiemu widzowi tematyce, o podobnym rozwiązaniu konstrukcyjnym. Jeszcze jeden polski western – jak „Prawo i pięść". „Wilcze echa", „Wszyscy i nikt" – ale przecież inny. Różnica w tym, że oprócz niezbędnej w tej konwencji postaci dzielnego szeryfa (bo Jan Łuszczek jest właśnie kimś takim) – bohaterami są dzieci. Nie dzieci wymuskane, małe kopie dorosłych, ale rozhukany dziecięcy żywioł. Dzieci bezradne wobec nowych sytuacji, lękające się dobroci: ich podziw budzi brutalna siła i umiejętność walki. Jak mają dorośli, sami nie zawsze umiejący poradzić sobie z nową sytuacją, zmienić te wyobrażenia wyniesione przez dzieci z wojny?

– *Najważniejsze podczas realizacji filmu* – mówi reżyser Grzegorz Warchoł – *to sprawić, żeby widz nie odczuł, iż ktoś ciężko pracował nad osiągnięciem efektu. W przypadku dzieci jest to dość łatwe. Trzeba im po prostu wmówić, że się bawią. Gdy muszą grać sceny, które wymagają poważniejszych reakcji, zawsze się zmobilizują. Bardzo lubię pracować z dziećmi, między innymi dlatego, że uczą się tekstu, nie grają w teatrach i poważnie traktują to, co się do nich mówi.*

Ale żeby praca z dziećmi dała dobre wyniki, potrzebna jest naprawdę rozumiejąca się ekipa realizatorska. Niezmiernie dużo zawdzięczam operatorowi Janowi Hesse i drugiemu reżyserowi Pawłowi Dolewskiemu. Obaj mieli już doświadczenie w realizacji filmów przeznaczonych dla najmłodszych.

Film był realizowany w Cieplicach i okolicy Jeleniej Góry. Miejscowa ludność uczestniczyła w scenach masowych. Z ich opowieści można by napisać drugi scenariusz. Przychodzili z potrzeby podzielenia się wspomnieniami, chęci dorzucenia jakiegoś szczegółu. Chętnie ich słuchałem, bo czasem udawało się wyłowić coś specjalnie ciekawego, jakąś perełkę inscenizacyjną.

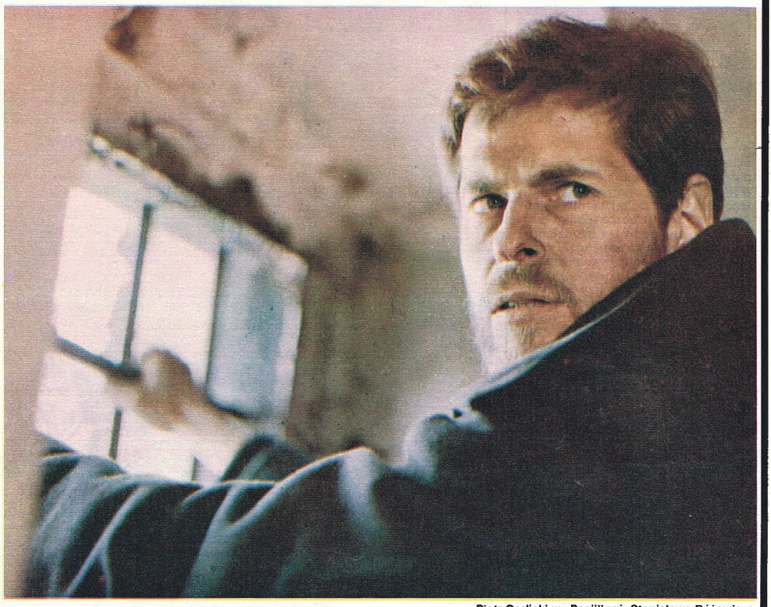
Konrad Wlazło, Adam Probosz, Maciek Śliwowski i Paweł Wiśniewski

Serial (sześć godzinnych odcinków) zrealizowała Telewizyjna Wytwórnia Filmowa „Poltel". Reżyseria – Grzegorz Warchoł, scenariusz – Cezary Chlebowski, zdjęcia – Jan Hesse, kierownictwo produkcji – Michał Sosiński i Antoni Gniewkowski. Występują między innymi: Janusz Zerbst, Iwona Bielska, Wirgiliusz Gryń, Irena Laskowska, Zbigniew Buczkowski, Jan Krzyżanowski, Adam Probosz, Wojtek Staroń, Maciej Śliwowski, Konrad Wlazło, Paweł Wiśniewski.

(aw)

„Sojusz i współpraca ze Związkiem Radzieckim i całą wspólnotą państw socjalistycznych stanowią fundamentalny czynnik pomyślnego rozwoju naszego kraju, wcielania w życie ambitnych planów postępu społeczno-gospodarczego, podnoszenia dobrobytu narodu, rozwoju socjalistycznej kultury i socjalistycznego sposobu życia".

Z Wytycznych KC na VIII Zjazd PZPR

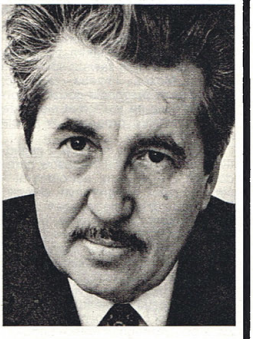


Piotr Garlicki w „Pasji" reż. Stanisława Różewicza

Racja stanu polskiej kultury: taki tytuł nosi nasz nowy cykl, na który składać się będą prezentacje poglądów znanych twórców, publicystów, naukowców i działaczy na podstawowe problemy naszej współczesnej kultury.

Synteza polskości

Rozmowa z RYSZARDEM WOJNĄ, członkiem KC PZPR, posłem na Sejm, pisarzem i publicystą



RYSZARD WOJNA: Racja stanu polskiej kultury – to określa charakter rozmowy. Mamy więc mówić o sprawach podstawowych. Najbardziej zaś fundamentalne byłoby stwierdzenie, że naród definiuje się przede wszystkim w swojej kulturze. Bo naród określa się przez język, przez wspólne przeżycie historii i wspólną wolę kształtowania przyszłości. Wszystko to uzewnętrznia się w kulturze. Jest ona nie tylko pewnym kompleksem treści, lecz także instrumentem samookreślania się narodu. A jeżeli tak, to trzeba powiedzieć, że naród polski inaczej definiował się w swojej kulturze w XIX wieku, a inaczej definiuje się dziś. W ubiegłym stuleciu kultura była namiastką życia państwowego, nieformalną organizacją życia społeczności polskiej, zarówno w kraju podzielonym granicami zaborów, jak i na obczyźnie. Myślę natomiast, że obecnie, w nowych warunkach ustrojowych, nie definiujemy się w naszej kulturze w sposób już całkowicie skrystalizowany, odzwierciedlający symbiozę historycznych interesów narodu i nowego ustroju.

ZBIGNIEW KLACZYŃSKI: Potwierdza tę diagnozę następujący paradoks: niezmiernie łatwo jest powiedzieć, co zrobiła rewolucja dla kultury. Wspomnę tu choćby likwidację analfabetyzmu i ogromną ofensywę książki na wieś w latach pięćdziesiątych, co było w istocie historycznym aktem kulturowego uwłaszczenia najszerszych mas chłopskich. Ileż trudniej natomiast rzec, co zrobiła kultura dla rewolucji. Nie mam tu zamiaru umniejszać w czymkolwiek znakomitego dorobku Polski Ludowej w dziedzinie artystycznej – bo mówimy tu głównie o kulturze artystycznej – lecz wskazać chcę po prostu na pewien fakt: im bliżej tych spraw, które leżą niejako w epicentrum polskiej rewolucji, tym mniej na ten temat utworów beletrystycznych, dramatów, filmów czy esejów. A są to sprawy, których do świadomości społecznej nie przeszczepią specjalistyczne rozprawy historyków czy politologów.

W swojej ostatniej książce „Rozmowa z ojcem" pisze Pan, że powstanie PPR, łączącej program niepodległościowy z konsekwentnie rewolucyjnym programem społecznym, otwarło nowy rozdział w dziejach pol-

ciąg dalszy na str. 4

RAZEM

W 1972 roku w WF „Czołówka" Maciej Sieński zrealizował krótki film dokumentalny „Pro memoria", poświęcony żołnierzom radzieckim poległym w walce o wyzwolenie Polski. Treścią i formą tego filmu była żołnierska ofiara; wojna widziana nie od strony zwycięstwa i marszów, lecz od strony szpitali i mogił. Na naszych ziemiach zginęło 600 tysięcy obywateli ZSRR, sześćset tysięcy ludzi różnych narodowości – Rosjan, Ukraińców, Białorusinów, Gruzinów, Ormian, nie sposób wyliczyć wszystkich nacji wyzwoleńczego wojska. Z terenów ZSRR szły również polskie pułki – tam zebrane, wyszkolone i uzbrojone. Wkraczały do kraju, gdzie walcząca polska lewica, PPR, zbrojnie wspierała ową koalicję krwi i broni, fundując na niej dalekosiężny, odrodzicielski program rekonstrukcji egzystencji narodu.

Wiemy, że koncepcjom PPR nie od razu towarzyszyło zrozumienie większości. Wiemy też, jak potężne siły uprzedzeń historycznych, nawarstwień antyradzieckiej propagandy czy też po prostu społecznej inercji działały przeciw owemu sojuszowi. Ale z tygla rozczarowań, animozji, tradycji dobrych i niedobrych zwycięsko wyszła wielka historyczna myśl polskiej lewicy. Nasza koalicja nie rozleciała się w dzień po zwycięstwie, byliśmy sobie potrzebni już na zawsze, na dobre i na złe. Nie bez trudu i nie bez konfliktów wewnętrznych powstawało to, co dziś nazywamy wspólnotą państw socjalistycznych. Przez ziemie Polaków, Czechów, Słowaków,

ciąg dalszy na str. 4

RAZEM

ciąg dalszy ze str. 3

Węgrów, Bułgarów szło wojsko zdolne do zniszczenia faszyzmu. Każdy z tych krajów lekcję historii rozumiał po swojemu, honor narodowy po swojemu, bo rozmaite były układy polityczne w czasie przedwojennym i wojennym, inaczej rozkładały się tu i tam problemy klasowe. Ale w pewnej chwili stało się zrozumiałe pojęcie wspólnej sprawy i wspólnych interesów – narodowych i klasowych.

Z niejakim zdziwieniem uczyliśmy się internacjonalizmu, który nie tylko nie jest w niezgodzie z patriotyzmem, ale przeciwnie – wspiera go. Patriotyzm nie może istnieć jako pojęcie irracjonalne; patriotyzm to umiłowanie ojczyzny, ale też rozumienie racji stanu, sensu sojuszów, otwartość na cywilizację i kulturę innych krajów, wyławianie z dorobku innych narodów najcenniejszych wartości, udostępnianie innym swojego dorobku; korzystanie z pomocy, ale i pomoc.

Piękny film, poświęcony 600 tysiącom radzieckich mogił na polskich ziemiach, przywodzi na pamięć te prawdy w historycznym konkrecie ludzkiego bólu, męstwa i poświęcenia, w konkrecie ofiary krwi. Lecz wbrew pozorom jest to nie tylko film o przeszłości. Aktualne pozostało nie tylko scementowane tą krwią przymierze, lecz aktualna pozostała prawda, na której oparli pojęcie polskiej racji stanu ludzie polskiej walczącej lewicy: kto godzi w przyjaźń ze Związkiem Radzieckim, godzi w nasze podstawowe narodowe interesy.

■

SYNTEZA POLSKOŚCI

ciąg dalszy ze str. 3

skiej lewicy. W następstwie powstało państwo, które stało się organizatorem życia narodowego we wszystkich jego aspektach. Do takiej roli nie mogła aspirować II Rzeczpospolita – państwo wielonarodowe i rozdzierane klasowymi antagonizmami. Proces ten w jego historycznym przebiegu nazwał Pan syntezą polskości i lewicowości. Myślę, że bez żywej obecności tych treści w naszej kulturze nie może być ona w pełni sprawnym instrumentem samookreślania się narodu – aby wrócić do Pańskiego określenia.

R. WOJNA: Z chwilą odbudowy państwowości po II wojnie światowej punkt ciężkości w treściach kultury spoczywał na sprawach pedagogiki społecznej. Natomiast zastanawiam się nieraz nad tym, czy nasza współczesna kultura, ta kultura przez duże K, posiada obecnie sprecyzowaną świadomość swej roli: czy wie, czym chce być w życiu narodu, jaką pozycję chce zająć. Wydaje mi się bowiem, że nie wyciągnęliśmy do końca wniosku z przypomnianej przez pana syntezy spraw narodowych i społecznych. Nadejdzie bowiem taki moment, w którym na dalszy plan zejdą instrumentalne problemy rozwoju kultury, jakie od wielu lat zajmują czołowe miejsca w programie partii, a mianowicie rozbudowa sieci bibliotek, sprawa papieru na książki, budowa i remont kin – wszystko, co jest odbiorem kultury i służy jej umasowieniu. Wiemy, że jest w tej mierze dużo jeszcze do zrobienia. Kultura w najmniejszej mierze skorzystała z rozwojowego impetu lat siedemdziesiątych. Procentowo otrzymała znacznie mniej aniżeli inne dziedziny życia publicznego. Drastycznym przykładem nie rozwiązanych problemów może być właśnie spadek liczby kin. Sposób dzielenia przypadającego nam wszystkim bochenka chleba jest jednak zawsze sprawą do dyskusji. Można – i trzeba – zabiegać, aby kulturze przypadła godziwa porcja. Dyskusja na ten temat nie może jednak zastąpić programu w sensie merytorycznym.

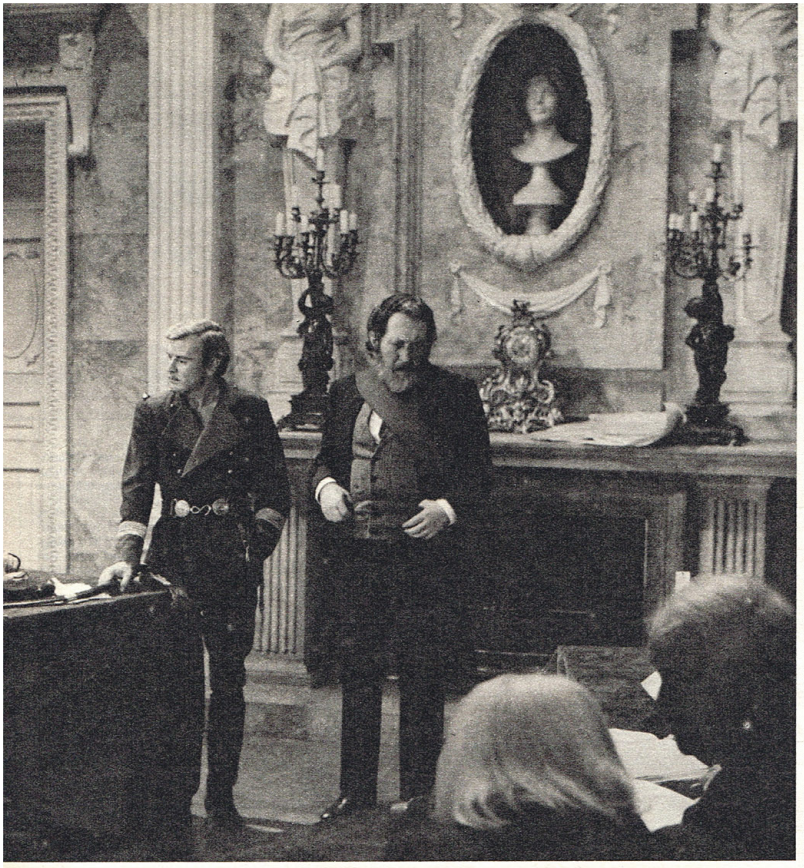
Kultura musi się zmierzyć z zagadnieniem identyfikacji interesów narodowych z interesami ustrojowymi – ujmując rzecz w ogromnym skrócie. Tak zresztą działo się zawsze w ubiegłych epokach. Ale właśnie historia uczy nas, że kultura – jako pojęcie globalne, a więc także pewien stan świadomości narodu – szła zawsze z pewnym opóźnieniem za przemianami politycznymi, choć oczywiście zdarzały się jednostki wyprzedzające twórczością swój czas. Obecnie na scenę życia politycznego w Polsce Ludowej wejdzie już drugie pokolenie. Dąży ono do stabilizacji – i takie są zresztą prawa socjologiczne. Generacja ta nie jest już w stanie określić się wobec tego, co było przed II wojną światową. Sądzę, że określić ją mogą tylko pytania: co ma być w Polsce? jaki ma być ten socjalizm na polskiej ziemi? jak w ogóle ma być rozumiane słowo socjalizm? W tej materii kultura nie proponuje nam jeszcze jakiejś kompleksowej wizji, jakiegoś programu, nie włącza się do zaczynającej się dyskusji.

Z drugiej jednak strony sprawę poważnie komplikuje pojawienie się nowych środków masowego przekazu. Nowa sytuacja społeczna zbiegła się tu z nową sytuacją w kulturze. Niedawno jeden z moich przyjaciół, „menażer" działający na polu kultury, uświadomił mi, że w odbiorze społeczny na plan pierwszy wybija się teraz rola reżyserów jako inżynierów dusz. Wystarczy posłuchać w telewizji wystąpień któregoś z głośnych reżyserów, niekoniecznie zresztą filmowych, także teatralnych. Często występują oni, świadomie czy nieświadomie, z pozycji wychowawców narodu, wchodząc w rolę, która kiedyś tradycyjnie należała u nas do pisarzy. Dziś chyba nie są jeszcze zbyt jasne wszystkie możliwe następstwa tej nowej sytuacji.

Z. KLACZYŃSKI: Wydaje się, że dotknął Pan sprawy niezmiernie ważnej. Film wchodzi w te funkcje, jakie jeszcze w pierwszych dekadach naszego stulecia spełniała literatura. Nawiasem mówiąc, Kazimierz Wyka dostrzegł już to w roku 1947. Dziś widać to znacznie wyraźniej, także od strony literatury, która w dużej mierze odeszła od polityki, od spraw społecznych. Czy jednak film może przejąć w całości schedę po literaturze? Chyba nie. „Doktora Faustusa" nikt na szczęście nie próbował sfilmować. Sądzę, że jest to niewykonalne, co zresztą nie lokuje filmu ani niżej, ani wyżej od literatury. Jest to po prostu kwestia odmienności obu środków przekazu. W związku z tym powstaje jednak kolejna kwestia: cały czas rozmowa toczy się gdzieś wokół żądania syntezy nowych i fundamentalnych parametrów narodowej egzystencji. Myślę, że zadaniem takim nie można obarczać filmu ani też innych środków masowego przekazu. Zaś literatura sama kieruje się dziś ku innym celom.

R. WOJNA: Synteza taka może się zrodzić jako tkanka łącząca między literaturą, filmem, teatrem, a nawet procesami upowszechniania. Nie jestem jednak pewny, czy wszystkie dziedziny sztuki, a także środki przekazu uświadomiły sobie do końca swoje własne możliwości, czy dostatecznie afirmują swą obecność w życiu społecznym. I druga sprawa: w wyniku rewolucji społecznej doszły do władzy nowe klasy, powstały nowe elity o zupełnie innej genealogii, które dążą do odzwierciedlenia w kulturze swoich racji, swojego rozumienia sensu życia, swojego widzenia świata, a także swoich wyobrażeń estetycznych. Kultura nasza wywodzi się z kultury szlacheckiej i wiele jej elementów zachowała do dziś. Obecnie jednak nurt plebejski wchodzi w nią coraz szerzej. Kiedy na tej płaszczyźnie nastąpi nowa, już ponadklasowa synteza – o tym trudno wyrokować. Jesteśmy w okresie przejściowym. Mówiłem o wchodzeniu do życia publicznego owej drugiej generacji. Wydaje się, że jest ona szczególnie dysponowana do ukształtowania tej nowej jakości.

Z. KLACZYŃSKI: Są to jednak procesy o niejednoznacznych przebiegach. Czy można ufać, że skoro stworzyliśmy pewne fakty polityczne, organizacyjne, społeczne itp., to spontaniczny rozwój wydarzeń przywiedzie nas do pożądanych celów? W tym względzie nie byłbym optymistą. Jesteśmy pod silną presją obcych niekiedy poglądów i idei dochodzących do nas z niesocjalistycznych części świata. Zachodzi tu więc potrzeba działania na rzecz rozwiązań optymalnych, potrzeba świadomych wyborów, świa-



„Jarosław Dąbrowski" reż. Bohdana Poręby; w środku odtwórca roli tytułowej Zygmunt Malanowicz

domych opcji. Nie zapominam o tym, jak to jest bardzo trudne, choćby z racji naszej kulturalnej genezy. Wyrośliśmy w końcu z pnia śródziemnomorskiej i łacińskiej kultury. W pewnym sensie jesteśmy jego cząstką. Stąd zrozumiała wrażliwość na wszystko, co dzieje się w tym obrębie.

R. WOJNA: Sądzę, że te współbrzmienia różnych kultur są ważnym czynnikiem i o rosnącym znaczeniu. Współzależność świata się pogłębia, szczególnie w dziedzinie kultury, która dysponuje dziś pewnymi sztancami, jakie odciska w obrębie całej cywilizacji światowej z niewielkim czasowym poślizgiem. Ale jednocześnie trzeba rzec, że kultura światowa niezwykle się upolityczniła. Stała się terenem konfrontacji politycznej i światopoglądowej. Znamienne jest np., że na specjalnym konklawe kardynałów, zwołanym pod koniec ubiegłego roku, w centrum uwagi postawił papież sprawę umocnienia wpływów Kościoła w kulturze. Gdyż sprawa przyszłego człowieka – zdaniem Jana Pawła II – rozegra się w kulturze i poprzez kulturę.

Myślę, że przeniesienie na teren naszej własnej twórczości owych światopoglądowych frontów nie może rozgrywać się w kategoriach „za" czy „przeciw" socjalizmowi. Ten etap mamy już za sobą. Z tych pozycji nie można dyskutować ani na temat korektur, słusznych czy niesłusznych, jakie zgłaszają wobec socjalistycznego sposobu bycia polskie filmy, ani też objawów wycofywania się sztuki – i nie tylko sztuki – w sferę prywatności. Nie jest to przecież sprzeczne z tym, cośmy głosili i co głosimy. Wyraża co najwyżej znużenie społeczeństwa nadużywaniem frazeologii w naszym życiu publicznym.

Problemem więc nie jest pytanie, czy dyskutować, tylko jak dyskutować? Podobnie nie ma kwestii: czy działać na rzecz zbliżenia naszej kultury do fundamentalnych problemów socjalizmu? Jest natomiast kwestia: jak działać?

Obecnie, właśnie w dziedzinie kultury, wielu działaczy odczuwa potrzebę ofensywnego działania. Ale działania te winny wynikać ze świadomości miejsca, w jakim się znajdujemy, i to nie w skali jednej dekady lat, tylko w skali wielkich historycznych procesów. Należałoby zdefiniować, dokąd doszliśmy w przekształceniach naszej kultury, jaką drogę przebyliśmy od XIX stulecia po dzisiejszy dzień, aby w oparciu o te konkluzje móc sformułować ideowy program kultury. Program sformułowany w duchu wielkich ideałów socjalizmu, które w ostatecznej instancji są racją stanu polskiej kultury. Bo w końcu do tego się rzecz sprowadza. Socjalizm jest opcją definitywną. Jest to przy tym nie tylko nasza narodowa opcja. Ustroje są przecież zjawiskami ponadnarodowymi, a także nieodwracalnymi. Historia zna przykłady przejściowych porażek nowego ustroju, ale nie zna przykładu definitywnego cofnięcia się z powrotem do poprzedniej formacji ustrojowej.

Jest jeszcze pewien obszar zagadnień, z którym ściśle się łączą wszystkie te sprawy, o jakich mówimy. Konfrontacja między Wschodem a Zachodem od dwóch lat coraz bardziej skupia się na tematach praw człowieka. W sferze kultury odgrywa to ogromną rolę: jest to przecież kwestia zasad moralności publicznej, prawa do własnych osądów itp. Wydaje mi się jednak, że tu dalismy się złapać w pewną pułapkę, przyjmując tę fałszywą platformę dyskusji, jaką narzucił nam Zachód. Idzie mi o podział: wasze ludzkie prawa, nasze ludzkie prawa. Tak jakby nie było uniwersalnych i nadrzędnych ludzkich praw, z których przede wszystkim my wyrastamy. Jakby nie było praw ludzkich, które są wspólnym, historycznym dorobkiem ludzkości – efektem sublimowania się moralności społecznej od najdawniejszych czasów. Kamienne Tablice Mojżesza z Góry Synaj oznaczały przecież początek procesu pisanej kodyfikacji norm moralnych, które zresztą powszechnie obowiązują do dziś: „Nie kradnij, nie zabijaj...". Podobnie, gdy na scenie dziejowej pojawił się Chrystus – pozostawiając na boku kwestię, kim był i czy był – głoszona przez niego prawda podstawowa: miłuj bliźniego swego jak siebie samego – oznaczała pewną cezurę w rozwoju idei moralnych. Zamykała mianowicie panowanie formuły „oko za oko", a także zakładała równość wszystkich ludzi. I otóż nie powinniśmy oddawać tych zasad na wyłączną własność takiemu czy innemu Kościołowi, takiej czy innej ideologii. Również my jesteśmy ich spadkobiercą, spadkobiercą całego historycznego dorobku ludzkiej kultury.

Gdybyśmy w odniesieniu do praw człowieka przyjęli za dyrektywę do dyskusji tę prostą prawdę, iż jesteśmy rzeczywistymi spadkobiercami najcenniejszych wartości moralnych, mielibyśmy znacznie korzystniejszą sytuację. A te nadrzędne, uniwersalne prawa nie tylko przecież akceptujemy, lecz także realizujemy w skali społecznej, dążąc najpierw do zabezpieczenia podstawowych praw człowieka na pułapie naszych aktualnych możliwości gospodarczych. Tymczasem w ludzkiej świadomości utwierdza się ów podział na prawa człowieka obowiązujące tu i obowiązujące tam.

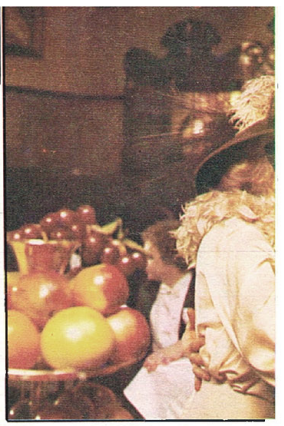
Z. KLACZYŃSKI: Niewykluczone jednak, że polityczne dyskusje wokół praw człowieka, niezależnie od sposobu ich prowadzenia, korzystnie uczuliły nas wszystkich na doniosłość humanistycznych motywacji, choć chyba jeszcze nie do końca. Ciągle jeszcze mamy ciągoty do formułowania celów socjalistycznego budownictwa głównie w języku zadań technologiczno-rzeczowych, a więc za pomocą ton, megawatów, kubatury itp. Tymczasem przysłowiowy Kowalski chciałby – po pierwsze – wiedzieć, co z tego wynika dla jego sposobu życia i czy cokolwiek wynika. Po drugie: zaczyna w nim kiełkować podejrzenie, czy aby cała sprawa nie sprowadza się do wytwarzania rozmaitych przedmiotów, w czym – jak wiadomo – nie zawsze jesteśmy najlepsi. Nie umiemy wciąż jeszcze przekonywająco mówić o autentycznych przewagach naszego ustroju w kwestiach stosunków międzyludzkich, bezpieczeństwa socjalnego, nieporównanie bardziej demokratycznego rozkładu życiowych szans itp.

R. WOJNA: Intencją partii, zamanifestowaną w latach siedemdziesiątych, było odejście od takiego ujmowania spraw. Znalazło to wyraz w terminologii: mówimy dziś nie o planach gospodarczych, tylko o społeczno-gospodarczych. Ale zgadzam się, że stale jeszcze jest to problem. W odniesieniu do kultury mają się sprawy odwrotnie. Spotyka się często przeświadczenie, że jest to dziedzina nieproduktywna. Nic podobnego. Kultura wpływająca na postawy ludzkie, kształtująca poczucie odpowiedzialności jednostki za całokształt życia społecznego, porządkująca normy moralności społecznej, wpływająca na stosunek do pracy jest czynnikiem o ogromnym znaczeniu dla efektywności naszych wysiłków gospodarczych.

Z. KLACZYŃSKI: Nie jest chyba przypadkiem, że rozmowa ta toczyła się jakby w trzech kierunkach. Po pierwsze: wokół problemu demokratyzacji kultury; po drugie: mówiliśmy o potrzebie działania na rzecz zbliżenia kultury do węzłowych problemów socjalizmu; po trzecie wreszcie: wyłoniła się potrzeba codziennej zaangażowanej dyskusji, która artykułowałaby i korygowałaby nasze kulturalne wybory. Czy nie zechciałby Pan nadać tym sprawom kształtu finalnych wniosków?

R. WOJNA: Broniłbym się przed sugestią formułowania wniosków finalnych w tak rozległych kwestiach. Poprzestańmy na uzupełnieniach. Uważam na przykład za niezwykle ważne, byśmy uzmysławiali sobie, skąd wyszliśmy i dokąd idziemy. Mamy za sobą już długą drogę, mamy przed sobą jeszcze bardzo daleką drogę. Powrót do źródeł uświadamia nam sens przebytej drogi i jednocześnie służy za drogowskaz, byśmy tego sensu nie zagubili w dalszej drodze. A wracać do źródeł to znaczy sięgać także do tych naszych idealistycznych niekiedy i utopijnych wyobrażeń o socjalizmie z pierwszej połowy XIX wieku, do idei Mickiewicza, Dembowskiego, Mochnackiego, które wyrastają z polskiej gleby i polskiej psychologii. Moim zdaniem stanowczo za mało pamięta-

ciąg dalszy na str. 20



Serial teatralny przekształcony w serial telewizyjny: Andrzej Wajda filmuje przedstawienie „Z biegiem lat, z biegiem dni", które reżyserował w Starym Teatrze w Krakowie. Pisaliśmy już o tym niecodziennym spektaklu w nrze 37 z ubiegłego roku. Jest to montaż sztuk Bałuckiego, Kisielewskiego, Zapolskiej, tekstów Boya, Przybyszewskiego, Kadena-Bandrowskiego, notatek gazetowych, faktów, składający się na syntetyczny obraz dziejów dwóch rodzin krakowskich w latach 1890–1914.

Jesteśmy świadkami tworzenia się i rozpadania epoki kulturalnej – moderny, podglądamy historię w działaniu. Wraz ze zmianą dekoracji zmieniają się pokolenia – rodzina pozostaje, trwa. Dulski umiera, niech żyje Dulski! Postacie z różnych sztuk spotykają się w kawiarni, podają ręce postaciom rzeczywistym. Jest Przybyszewski, Boy, a obok nich stary Bałucki. Film pozwala wyjść poza scenę teatru. Podobnie jak w realizacji „Umarłej klasy" Kantora, tu również Wajda wychodzi z kamerą na miasto, wchodzi w autentyczne wnętrza (wynajął mieszkanie przy Rynku).

W chwili gdy to piszemy, Andrzej Wajda znajduje się we Francji, gdzie pracuje dla teatru i przygotowuje kolejny film. Realizację krakowskiego „serialu" przejęli jego współpracownicy: Anna Polony, odtwarzająca w tym spektaklu rolę Dulskiej, i autor zdjęć Edward Kłosiński.

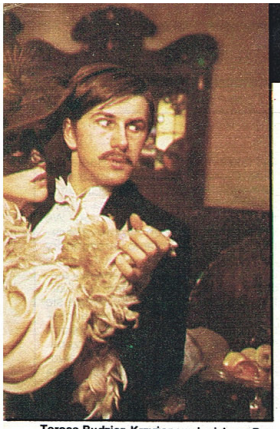
Scenografię do filmu opracował Allan Starski. Współautorem zdjęć jest Witold Adamek, autorem opracowania muzycznego – Stanisław Radwan.

W rolach głównych: Anna Polony (Dulska), Jerzy Binczycki (Dulski), Iza Olszewska (Chomińska), Bolesław Nowak (Chomiński), Roman Stankiewicz (stary Chomiński), Teresa Budzisz-Krzyżanowska (Julia Chomińska), Elżbieta Karkoszka (Emilia Chomińska), Jerzy Radziwiłowicz (Jerzy Boreński), Leszek Piskorz (Zbyszko Dulski), Ewa Ciepiela (Juliasiewiczowa), Jerzy Stuhr (wodzirej Fikalski) i inni. Produkcją z ramienia Zespołu „X" kieruje Barbara Pec-Ślesicka. (ts)

Zdjęcia: JERZY KOŚNIK

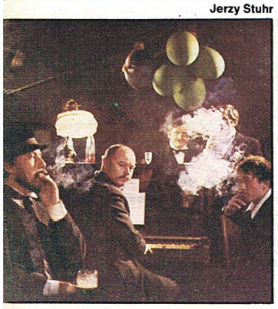
Z BIEG

Wiesław Wójcik



Teresa Budzisz-Krzyżanowska i Jerzy Radziwiłowicz

Jerzy Stuhr



Lesław Lic, Bogdan Bentyn i Rafał Czachur

Reżyser Andrzej Wajda

GIEM LAT, Z BIEGIEM DNI

Na skrzyżowaniu dwóch kultur

KRWAWE GODY (Badas de sangre). Reżyseria: Souhel Ben Barka. Wykonawcy: Irène Papas, Laurent Terzieff, Jamila Muni i inni. Maroko, 1977

Złośliwi Francuzi powiadają, że Europa kończy się na Pirenejach. Jeśli odjąć temu stwierdzeniu sąsiedzki sarkazm, to jest w nim istotnie coś z prawdy. Hiszpania podmyta jest kulturą orientalną, nieeuropejską, arabską, jak żaden inny kraj naszego kręgu kulturowego. Wystarczy przypomnieć dwa wielkie style w sztuce hiszpańskiej: styl mozarabów, chrześcijan żyjących pod panowaniem muzułmańskim, i styl mudejarów, muzułmanów żyjących pod panowaniem chrześcijańskim. Te niezwykle szczęśliwe krzyżówki artystyczne powodują, że romańszczyzna i gotyk Półwyspu Iberyjskiego mają szczególny wdzięk, nie do odnalezienia nigdzie indziej.

Warto o tym pamiętać, gdy ze zrozumiałą skądinąd nieufnością dowiadujemy się, że „Krwawe gody" czołowego filmowca marokańskiego Souhela Ben Barki są adaptacją sztuki autora tak hiszpańskiego, jak Federico Garcia Lorca. Takie pożyczanie obcych oryginałów rzadko się w kinie udaje. Gdy w RFN filmują Gorkiego, a w ZSRR – Saint Exupéry'ego, rezultaty są przeważnie żałosne. Zresztą gdyby Ben Barka filmował Ibsena albo Tennessee Williamsa, mogłoby to również prowadzić ku katastrofie. Ale sztuka Hiszpana i film Marokańczyka rozbrzmiewają na tej samej długości fali.

„Krwawe gody" są eposem przeznaczenia, zemsty i kobiecej rozpaczy. Jeśli fascynacja nieubłaganym fatum wydaje się równie bliska obu współdziałającym kulturom, to hipertrofia poczucia honoru, potrzebna do skonstruowania dramatu zemsty, wydaje się przede wszystkim hiszpańska, zaś bezsiła zrezygnowanych kobiet, także temu dramatowi nieodzowna, pogłębia się w tradycji przede wszystkim arabskiej, spychającej matki i narzeczone do tylnych rzędów sceny życia. I tak obie kultury zgodnie współpracują, nagłośniając odpowiednie partie oryginału.

Film Ben Barki – o zgoła „europejskim" poziomie realizacji – jest niezwykłym dla kinematografii arabskich wyjątkiem: sięgnięciem poza własny byt, własną historię. Żadnych walk wyzwoleńczych, żadnych procesów społecznych w wolnym już kraju, jak to z reguły bywa w filmach algierskich czy syryjskich. Wrażenie pewnego kosmopolityzmu może jeszcze podkreślać udział europejskich wykonawców, choć ciągle z owego kręgu śródziemnomorskiego (Irène Papas, Laurent Terzieff). Nawet jeśli stoją za tym rachuby, zresztą w pełni uzasadnione, na zdobycie zagranicznych rynków (wytwórnia w Rabacie nosi znamienną nazwę „Euro-Maghreb Film"), to dobór tematu do owych rachub wydaje się bezbłędny.

Narastanie konfliktów wiodących do tragicznego rozwiązania, wyostrzone, jak powiedziałem, swoistymi tradycjami dwu kultur, postawiło przed wykonawcami obowiązki, którym nie całkiem sprostali. Nie osiągnął Ben Barka tak czystego współbrzmienia postaci działających z postaciami symbolicznymi, jak np. Kakojannis w „Elektrze". Nie zdołał też u aktorów rodzimych osiągnąć narastania namiętności bez uciekania się do podwyższania rejestrów gestykulacji i afektacji.

Co jednak „Krwawe gody" tracą na nierównym aktorstwie, to zyskują na filmowym przekładzie teatru. Reżyser (i równocześnie scenarzysta) nie przytłacza nas dialogiem, rozpisuje akcję na układy ruchowe, mimiczne, stopione z szerokim plenerem i rekwizytem w zbliżeniu (fragment starego dywanu, kopyta końskie w potoku). Dialog informacyjny, popychający intrygę został sprowadzony do minimum. Może tylko scena przyzwolenia Narzeczonej w noc weselną na ucieczkę z kochankiem została zbyt wątle przygotowana psychologicznie – tu szczypta dialogu więcej oddałaby dobre usługi.

Jednak taka transformacja dialogu w ruch jest już dziś umiejętnością czysto warsztatową. Toteż na dobro Ben Barki zapisałbym raczej osiągnięcie odwrotne: „oczyściwszy" scenopis z dialogów teatralnych potrafił mimo to nadać należyty walor słowu hiszpańskiego poety w kilku starannie dobranych momentach. W tym celu skorzystał głównie z postaci białej wieszczki (biel jest tu zapowiedzią żałoby), która głosi nieuchronność katastrofy: „Nóż i kule znajdą dziś swoją drogę". W tej scenerii nie razi sformułowanie, że „dwie rzeki przestały płynąć", gdy niosą dwa martwe ciała, ani równoległy do akcji (więc bynajmniej nie informacyjny, tylko ekspresyjny) komentarz: „Mały nóż, ukryty w ręku, błądził po zaskoczonym ciele, aż odnalazł wielki krzyk". Najpiękniejszą kwestię wygłasza jednak Matka i brzmi to jak przesłanie udręczonej swą kondycją kobiety z Południa: „Wszyscy zginęli, teraz będę już spokojna". To jest ten kulminacyjny moment rozszalałej ciszy, który brzmi jak ryk.

Przy transformacji sztuki teatralnej w kino kluczową rolę odegrały zdjęcia, obraz. Nie zapominajmy, że Lorca był także malarzem. A Ben Barka studiował kino w Rzymie, był asystentem samego Felliniego przy „Giulietcie i duchach" (temu filmowi na bogactwie plastycznym nie zbywało!). We Włoszech poznał Ben Barka doskonałego operatora Girolamo Larosę, który „Krwawym godom" narzucił trudną do uzyskania równowagę między alegorią i realizmem, symbolem i konkretem. Czasem pewne kadry wydają się zbyt wymyślnie skomponowane, czasem jakaś barwna tęcza na górskich stokach na moment dłużej, niż trzeba, wstrzymuje akcję, ale w filmie poetyckim nie mamy o to pretensji: czas widza płynie tu inaczej niż w westernie.

I ostatnia sprawa związana z pracą Larosy, choć od samego filmu raczej odległa. Kto upoluje w dobrym kinie jedną z nielicznych kopii „Krwawych godów" (przeznaczonych tylko dla kin studyjnych), ten wreszcie zobaczy, co nazywa się na świecie „filmem kolorowym". Gdy w relacjach z międzynarodowych festiwali piszemy nieustannie, że filmy polskie (nawet te najlepsze) z miejsca przegrywają z zagranicznymi pod względem koloru, to Czytelnik nie bardzo nam wierzy. Idzie sobie np. na „Lot nad kukułczym gniazdem" i stwierdza słusznie, że kolor wcale nie tak wiele lepszy niż u nas.

Nieporozumienie! Albowiem nie oglądą on „Lotu" w kopii oryginalnej, tylko w kopii wyprodukowanej na tej samej lichej taśmie przez te same łódzkie zakłady. Znowu kilkadziesiąt kolorów obecnych w przyrodzie sprowadza się mu do dwóch – sinooliwkowego i brudnolila. Do „Krwawych godów" kopie nabyto jednak za granicą. I ekran ożył, czarując nas wszystkimi urokami świata barw, a przede wszystkim oddając kolorystyczne zamierzenia twórców bez szyderczej karykatury. To już filmy marokańskie będą nas uczyć wiedzy o kolorze filmowym? A tak; na to, niestety, wychodzi.

JERZY PŁAŻEWSKI

W kancelarii mecenasa Cayatte'a

WCIĄŻ O MIŁOŚCI (L'amour en question). Reżyseria: André Cayatte. Wykonawcy: Annie Girardot, Bibi Andersson, John Steiner i inni. Francja, 1978

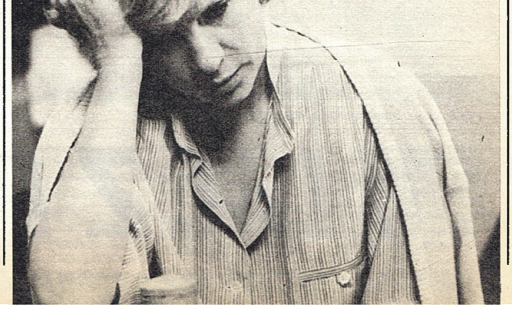
Przed trzydziestu laty dobrze zapowiadający się prawnik postanowił porzucić palestrę. Mecenas André Cayatte został reżyserem filmowym. Nie przestał jednak prowadzić adwokackiej kancelarii, ponieważ interesuje go wyłącznie tematyka, która trafia lub mogłaby trafić na wokandę sądową.

Ta filmowa kancelaria Cayatte'a wystartowała olśniewająco. Dość wspomnieć „Sprawiedliwości stało się zadość", „Wszyscy jesteśmy mordercami", „Przed potopem" i „Czarną teczkę". W wielkich ekranowych mowach obrończych Cayatte zastanawiał się nad funkcjonowaniem systemu jurysdykcji francuskiej, zmuszał do przemyślenia problemu eutanazji, moralnego sensu kary śmierci, przestępczości młodzieży. Mijały lata, kancelaria działała nadal, przemówienia nadal były szlachetne, wzywały bowiem do zrozumienia pobudek działania oskarżonych i ostrzegały instytucje sprawiedliwości publicznej przed pełnym samozadowolenia poczuciem nieomylności. Jednak – jak w każdej profesjonalnej, jednokierunkowej działalności – w miarę upływu czasu spontaniczność i impet ustępowały miejsca rutynie. Sądowy świat Cayatte'a coraz bardziej zdaje się być zaludniony przez marionetki, a nie żywych ludzi. Takimi marionetkami są również bohaterowie jego najnowszego, goszczącego teraz na naszych ekranach filmu „Wciąż o miłości". Małżeński trójkąt: mąż, młoda żona i jej angielski kochanek. Mąż pada ofiarą morderstwa. Kto jest winowajcą?

Rozwikłanie tej sprawy spada na sędziego śledczego. Jest nim Annie Girardot. Gromadzi dowody przeciwko żonie. Wypełnia skrupulatnie swe obowiązki, chociaż nie chce korzystać z delatorskich usług więźniarki przebywającej w celi razem z oskarżoną. To pierwszy ślad jej szlachetności i bunt wobec rutyny francuskiej machiny sprawiedliwości. Fakt, że w całą sprawę zamieszany jest obywatel brytyjski, jeszcze bardziej uświadomi bohaterce, jak wadliwie funkcjonuje francuskie sądownictwo.

Stary mąż (w dodatku podobno impotent), młoda żona i kochanek. Cóż może być banalniejszego w takiej sprawie. I Cayatte nie robi nic, aby ten banał uatrakcyjnić, nasycić prawdą psychologiczną. Odnosi się wrażenie, że tym razem swą mowę obrończą skonstruował tylko po to, aby unaocznić widzowi zalety takich zasad prawnych, jak „habeas corpus", zabraniających aresztowania obywatela bez nakazu sądu, obowiązujących w Anglii od stuleci. Szkoda tylko, że posłużył się dla przeprowadzenia tej tezy przykładem tak miałkim, aktami wyciągniętymi z jakiegoś zakurzonego kąta swej kancelarii. Budzi to uzasadnione podejrzenia, że do tej kancelarii nie trafiają już sprawy mogące stanowić materiał do nowych ekranowych pamfletów przeciwko pomyłkom sądowym. Że kancelaria przeżywa po prostu swój schyłek.

MARIA OLEKSIEWICZ



Metoda Węgrów

DO SIEGO ROKU! (Búék). Reżyseria: Rezső Szörény. Wykonawcy: István Bujtor, Cecilia Esztergályos, Erika Bodnár, András Bálint i inni. Węgry, 1978

Noc sylwestrowa była już na ekranie wykorzystywana setki razy: obowiązkowe rozluźnienie, bale, nadzieje tradycyjnie związane z nowym rokiem, nawyk podsumowań i postanowień – wszystko to sprzyja reżyserowi, który chce pokazać bohaterów bez maski, podpatrzyć ich, gdy nie grają swoich codziennych ról, dotrzeć do rzeczywistych motywów, uczuć, poglądów. Noc sylwestrowa narzuca także pewne szablony akcji, które jednak są znane widzom z ich własnego życia, zawsze wiarygodne, wręcz potoczne. Wszystkie te atuty autor „Do siego roku!", Rezső Szörény, w pełni wykorzystał.

Metodę przyjął trudną; jest nią obserwacja niemal zupełnie pozbawiona komentarza odautorskiego i dydaktyki. Trudną, bo jeśli rzecz ma w ogóle zainteresować, obserwacja taka musi być poddana bardzo ostrym rygorom wyboru, a jeśli film ma być jeszcze czymś więcej niż „obrazkiem z życia", precyzja musi być jubilerska. Jednocześnie ta precyzja konstrukcji i inscenizacji – i to jest najtrudniejsze – musi być tak dobrze ukryta, by całość sprawiała wrażenie naturalności, nawet pewnego nieładu, wrażenie „samego życia". Metodę tę, której pionierami byli Bergman i Antonioni, kiedyś znakomicie opanowali reżyserzy czechosłowaccy, przejęli ją po nich Węgrzy – i od lat jest ona podstawą wielu sukcesów tej kinematografii.

Streszczenie filmu brzmiałoby banalnie, bo właściwie nic się tu nie dzieje. Oglądamy niedbałą włóczęgę grupki przyjaciół od stołu do stołu, od baru do baru, od mieszkania do mieszkania. Poza tym jest sylwestrowo, wesoło, nawet śmiesznie, dopiero nad ranem nastrój się psuje – i to wszystko, a kamera fotografuje ot tak, niby co obiektyw ogarnie.

Oto zabawa w basenie, skacowani bohaterowie zanurzają głowy jak dzieci, jeden jak dziecko oszukuje. Trochę śmieszne, trochę głupie, błahy, niewart uwagi żart. A przecież jest w nim daleka, niezauważalna nutka fałszu, która nieoczekiwanie wraca gdzieś w drugiej połowie obrazu. I wtedy nagle uświadamiamy sobie: przecież już w tym basenie...

Tak właśnie jest zbudowany cały film. Oczywiście ma to swoją cenę. „Do siego roku!", jak inne takie obrazy, nie jest filmem widowiskowym. Nie ma tu efektownych zwrotów akcji, ani uczuć. Nie ma wystawy, nie ma napięcia innego niż ta ciekawość, jaką zawsze budzi odkrywanie cudzej osobowości, która dzięki analitycznej, selektywnej obserwacji wydaje się na ekranie prawdziwa (choć jest fikcyjna), a jedynym wstrząsem może być tylko uświadomienie sobie jakiegoś niespodziewanego jej podobieństwa do naszej własnej. Takie filmy nie znoszą wielkich kin, grzmiącej muzyki i szerokiego ekranu; są kameralne, intymne, przemawiają nie do tłumu, lecz do każdego osobno.

Bez znakomitego aktorstwa metoda ta musi ponieść klęskę. Toteż nic dziwnego, że krytycy węgierscy wyróżnili z obsady „Do siego roku!" Istvána Bujtora i Cecilię Esztergályos jako najlepszych aktorów roku. Naprawdę łatwiej jest zagrać gangstera niż inżyniera o przewrotnym poczuciu humoru, sympatycznie nieodpowiedzialnego, wrażliwego olbrzyma o słabym charakterze, widzącego jasno, ale działającego niepewnie, jakby rozchełstanego wewnętrznie, trochę hulakę; ambitnego, lecz nieefektywnego, jakby to można modnie określić. Skąd to wszystko wiem? Od aktora, a nie od autora, który o Lacim „Lwie" (István Bujtor) nie mówi nic. Rzecz w tym, że po obejrzeniu filmu zna się tego człowieka, więc wszelkie osądy przychodzą same, bez podpowiadania ich w dialogu lub w tendencyjnym rysunku postaci. Łatwiej jest zagrać karierowicza pokazanego jako karierowicza niż inżyniera Gyulę, sympatycznego hobbistę-radioamatora, sprawnego i rzeczowego, zawsze na miejscu, trochę chłodnego, typowego przedstawiciela ustabilizowanej inteligencji technicznej, a jednocześnie skrycie zdradzającego przyjaciół, w tajemnicy wstępującego do partii dla kariery, człowieka zupełnie innego, obojętnego na wszystko we własnym domu (gra go András Bálint). A jego żona, głupia i nieszczęśliwa, tak świetnie, brawurowo wręcz kreowana przez Cecilię Esztergályos w scenie „występu", a z taką kulturą w trywialnej scenie erotycznej. A ten migawkowo pokazany, stary ojciec w kuchni, niemy, zbędny, czekający na śmierć... I jeszcze wypełniona złością do całego świata Kati (Erika Bodnár) i jej przeciwieństwo, ciepła i wyrozumiała Réka (Judit Meszléry), wreszcie urzeczona obcowaniem z „inteligencją" młoda tkaczka (Erika Horineczky) – co postać to aktorstwo na wysokim poziomie, świadome przyjętej metody.

Chociaż fabuła dotyczy spraw dobrze znanych: awansu, zdrady przyjaźni, smutku „małej stabilizacji" – ten film, jeśli zechcemy podążyć za niewidocznym autorem i poznać jego bohaterów, wywiera silne wrażenie i pozostaje w pamięci. Nie dlatego, że jest portretem generacji (bo nie jest); że uogólnia i wystawia recepty (nie ma żadnej: Laci na końcu pluje z balkonu i wygraża światu, ale robi tak zapewne w każdego sylwestra); lecz dlatego, że w tych postaciach, być może z oporami, poznajemy siebie nie takimi, jakimi być chcielibyśmy, lecz jakimi najczęściej jesteśmy.

Dosyć to wszystko gorzkie, ale nie sądzę, by komplementy i gromy były skuteczniejsze. Szörény zachęca nas tylko do szczerości wobec samych siebie – szczerością swoich bohaterów. Nie ukrywa, że to trudne, nie mówi nawet, że niezbędne dla człowieka myślącego; po prostu ufa (może zbyt optymistycznie?) sile swego zabawnego, smutnego, mądrego filmu.

CEZARY WIŚNIEWSKI

Egzystencja ślimacza

Wypowiedź reżysera była krótka, mniej więcej tej treści: To, że mi panowie przypisujecie więź z tradycjami filmów Karola Marczaka, to mnie może tylko cieszyć. Marczak ze swoimi owadami i rybkami był blisko, zżywał się z nimi. Ja przez pół roku hodowałem sto ślimaków. A potem, po zdjęciach, wypuściłem je na wolność.

Reżyser filmu „Ślimaki" Jerzy Bezkowski nie mówił nic o koncepcji i zamyśle twórczym, co mnie zdziwiło, bo na ogół młodzi twórcy chętnie mówią o zamysłach twórczych. Zdziwiło mnie także, że młody reżyser bierze się za taką robotę, jaką jest oglądanie ślimaków za pomocą skomplikowanych przyrządów optycznych i rejestrujących. W tym wieku obserwacje są nużące. W tym wieku poprawia się świat, coś piętnując albo wskazując cele. Młoda kinematografia roi się od donkiszotów, to bardzo dobrze. Oni kręcą sobie,a wiatraki kręcą sobie, i tak rodzi się chleb.

Po zejściu z planu ślimaki powróciły do swoich traw, wód i grzybów, bez świadomości, jaką rolę przyszło im odegrać w procesie edukacji kolejnych pokoleń uczniów, a także i ludzi dorosłych.

Między ślimakami a ludźmi przepaść jest straszliwa. Ślimak jest malutki, a człowiek jest olbrzymi i w każdej sytuacji człowiek ma przewagę nad ślimakiem. Człowiek, gdy znajdzie w grzybie ślimaka, może się rozzłościć, że ślimak go ubiegł drążąc wnętrze korzonka lub naruszając obrzeże kapelusza. Nie wiem, jak długo jeden grzyb żywi jednego ślimaka, orientuję się natomiast, ile maślaków w śmietanie i z cebulką może zjeść człowiek. Całą miskę. A potem się jeszcze chwali, jak to obrodziło w lasach, jadł co dzień do znudzenia i jeszcze suszył, i teściowej dał sznurek. Grzybki marynowane dobre są na zakąskę. Jakie delikatne – mówią goście – i dziobią widelcami. Goście bezczelni to i łyżkami będą wyjadać, na przykład za zdrowie gospodyni.

W Polsce grzyby są w zasadzie jedynym punktem spornym między ludźmi a ślimakami. Bez porównania gorzej przedstawia się los ślimaków w krajach zachodnich. Francuzi na przykład jedzą byle co, i żaby, i ślimaki. Tak samo Włosi i Hiszpanie. Taka paella: dużo ryżu i ślimaki. Albo wydłubują wprost ze skorupek takie maleństwa, jak ziarenka słonecznika, i hop do gęby razem z wnętrznościami i pełną anatomią stworzenia.

W filmie Jerzego Bezkowskiego sprawy budowy ślimaka, jego życia, funkcji rozrodczych są wyłożone bardzo jasno.

My mamy w zasadzie humanistyczny stosunek do ślimaków, choć nie wolny od bezmyślności i głupoty. Nasze dzieci, jak my kiedyś, mówią:

Ślimak, ślimak, wystaw rogi
Dam ci sera na pierogi.

Ślimak jako jednostka nisko zorganizowana daje się złapać na takie numery; w naiwnym zaufaniu wystawia różki, jakby mu rzeczywiście zależało na serze. A my go paluchem po rogach; o patrzcie, chowa! W lewy róg, w prawy róg, a tam są przecież oczy albo inne bardzo ważne narządy, w zależności od gatunku zwierzęcia.

Ślimaki – brzuchonogi – są w gromadzie mięczaków. Powiedzieć o człowieku, że jest mięczakiem, to go obrazić.

Film „Ślimaki" został zrealizowany w WFO dla potrzeb programu szkolnego. Filmy szkolne są zle częściej niż inne, są robione zwykle w pośpiechu i z belferską nonszalancją. Ale Bezkowski zrobił rzecz bardzo piękną – do pierwszego szeregu najlepszych filmów przyrodniczych. Cudowne zdjęcia. Np. chód ślimaka sfotografowany od dołu, przez szybę. Ten maluśki organizm bez przerwy pracuje, ma to wpisane w koncepcję istnienia. Głównym bohaterem filmu jest winniczek, ale jego krewni są zupełnie inni: ten ma domek, a ten nie, ten jest jajorodny, a ów żyworodny, nawet na rogach mają różne rzeczy. Fachowiec-przyrodnik tylko spojrzy na ślimaka i już wie, co jest grane. Fachowców oceniających ludzi w zasadzie nie ma: nie wierzę psychologom, nie wierzę Cygankom ani horoskopom.

Siedzi ślimak pod miedzą, a oto zbliża się człowiek. Ślimak mówi do ślimaka: patrz, jaki wielki, palec jego nogi jest większy niż ja i moja rodzina.

Moje drogie ślimaczki. Bywacie takie malutkie, że sprzedaje się was w torebkach jak pestki słonecznikowe. My żyjemy pełną gębą, wspaniale, a wy egzystujecie; łatwo wam to idzie, bo jesteście śliskie. My budujemy domy dla siebie i innych, a wy tylko dla siebie. Giniecie głównie z przerostu indywidualizmu i braku poczucia więzi społecznych. My to co innego – solidarni, wspaniałomyślni, nie lubimy tylko, kiedy odbieracie nam grzyby.

W filmie Bezkowskiego nie ma mowy o marynowanych grzybach, psychologii, życiu duchowym. To znakomity film.

Jadwiga Jankowska-Cieślak w filmie „Pani Bovary to ja"

„Literatura jest orkiestracją banałów". To stwierdzenie Thorntona Wildera jest tylko pozornie kokieteryjne. W rzeczywistości odsłania istotne mechanizmy rządzące sztuką. Mówi o tym, że rozstrzygające prawdy, pytania i dylematy są w jakiś sposób niezmienne, odwieczne. Dopiero ich orkiestracja, lokalizacja w nowej scenerii, czasie bądź kontekście działa na nie ożywczo. Nowo powstające dzieła sztuki nie są więc nigdy całkowicie nowe, to raczej płodne warianty. Odnosi się to w równej mierze do kina, które z intensywnością dotychczas w żadnej dziedzinie sztuki nie spotykaną odżywia się treściami już przetrawionymi. Tyle że zazwyczaj wspartymi rejestracją sytuacji codziennych. Nasycenie filmu zdarzeniami pospolitymi, sprawdzalnymi na co dzień ożywia dramat, czyni go wiarygodnym. Częstokroć uwierzytelnia nawet najbardziej karkołomne, wymyślne tezy. Umiejętne rozpisanie banału na głosy potrafi sprawić, że pospolitość staje się „pazurem" utworu, może zabrzmieć przejmująco, a nawet stać się niezbędnym nośnikiem idei. Idąc tym tropem dojdziemy do wniosku, że podstawowym kryterium oceny dzieła jest sposób podejścia do tematu, orkiestracja.

Twórczość filmowa 32-letniego Zbigniewa Kamińskiego opiera się na zapisie potoczności. Stopień nasycenia filmów elementami potocznymi, gestami uchwyconymi w czasie, ulotnymi reakcjami wyznacza artystyczny pułap jego utworów. Kamiński nie należy bowiem do twórców, którzy w usta ekranowych postaci wkładają kwestie rozstrzygające o świecie i prawdach absolutnych. Nie znaczy to jednak, że pewne zasadnicze dylematy czy niepokoje są w jego filmach całkowicie nieobecne. Wynikają one jakby samoistnie ze zderzenia jednostki z sytuacją, która wyzwala z niej takie a nie inne reakcje. Do prawdy, do moralnej oceny zjawisk widz musi dochodzić sam. Nie jest więc Kamiński autorem, który mówi wprost. Przedstawia tylko swoiste objektywizacje świata wewnętrznego. Rejestruje uwikłania, spętania człowieka splotem zewnętrzności.

Cztery filmy fabularne Zbigniewa Kamińskiego („Lekcja miłości", „Pani Bovary to ja", „Rytm serca", „Niewdzięczność", a także scenariusz do „Panien z Wilka") ukazują kolejne eta-

Kino polskie odmładza się. W bieżącym sezonie na ekranach ukaże się wyjątkowo dużo debiutów fabularnych. Ich autorzy, ludzie trzydziestoparoletni, mają za sobą spory dorobek w krótkim metrażu lub w TV, ale w wielu wypadkach są mało znani szerszej publiczności. W naszym cyklu przedstawiamy reżyserów, od których zależeć będzie w dużej mierze obraz kina polskiego lat osiemdziesiątych. Pisaliśmy już o Wojciechu Wiszniewskim, Filipie Bajonie (Film nr 42 i 45 z ub. roku), Piotrze Szulkinie (Film nr 1), Andrzeju Barańskim (Film nr 2) i Piotrze Andrejewie (Film nr 4).

O twórczości ZBIGNIEWA KAMIŃSKIEGO

Cud pows

py rozwoju. Autor z uporem analizuje rozmaite aspekty sytuacji rodzinnych. Odsłania dramaty uczuciowe, operując półtonami notuje intymne nastroje. Mistrzowsko szkicuje portrety psychologiczne kobiet uwikłanych w problemy domowego mikroświata.

W wywiadzie dla „Kina" (nr 6/79) tak wypowiadał się o nim Andrzej Wajda: „Kamiński w ogóle jest reżyserem kobiet, pokazał to w filmie »cdn« z Budzisz-Krzyżanowską i zwłaszcza w »Rytmie serca«, który jest jednym z najlepiej zrobionych filmów o kobietach dojrzałych i młodego, średniego pokolenia".

W dwu pierwszych filmach, „Lekcja miłości" (nowela z filmu „cdn") i „Pani Bovary to ja", zanadto jeszcze zawierza portretowanej postaci. Banał codzienności spełnia w nich tylko rolę ilustracyjną, jest jakby zastawką, makietą. Ale już w następnych („Rytm serca" i „Niewdzięczność") rozbudowuje tło, czyniąc je jednym z nośników psychologicznej prawdy. Codzienność jest w tych filmach źródłem dramatów, ma wymiar pełnokrwisty, ludzki.

Film dyplomowy „Lekcja miłości" jest właściwie zapisem rozkładu dnia kobiety opuszczonej przez męża, uwikłanej w powszednie czynności, od porannej gimnastyki i sprzątania mieszkania po próby zapełnienia pustki przez rozpaczliwe usiłowanie nawiązania kontaktu z bliźnimi. Bohaterka jest zagubiona, zdeterminowana przez codzienność. Zdaje się dusić w konwencjonalnych sidłach świata. Mimowolnie ten film o alienacji kobiety staje się utworem o rzeczywistości wyalienowanej, oderwanej od człowieka. Kamiński przez zbyt „sterylne" podejście do tematu za bardzo jednak wyartykułował tę tezę, nie rozbudował sytuacji towarzyszących. Stąd film jest zimny, zanadto w duchu dawnego Antoniniego. Taki też wydaje się rodowód bohaterki, bardziej filmowy niż życiowy.

Nieco dalej poszedł w swym pierwszym pełnometrażowym filmie kinowym „Pani Bovary to ja". Bohaterka jest już określona, jasny jest jej status społeczny i zawodowy, bardziej rozbudowano tło, na którym ujawnia się dramat młodej kobiety spętanej przez domowy konwenans. Ta współczesna swobodna ilustracja Flaubertowskich wątków jest filmem o potrzebie wolności, o kobiecie zżeranej przez codzienny banał, o niemożliwości nawiązania trwałego kontaktu, o samotności w rodzinie. Podskórną nutę wyobcowania emanującą z utworu najtrafniej określi powiedzenie Kafki: „Gdy do samotności dokłada się drugą samotność, nie powstaje z tego nigdy ojczyzna, tylko katorga".

Istnieją pewne zbieżności tematu z takimi filmami, jak „Bilans kwartalny" Zanussiego, „Kobieta pod presją" Cassavetesa, „Leworęczna kobieta" Handkego. Nie mają one jednak charakteru zapożyczeń. „Pani Bovary..." wypłynęła samoistnie jako kontynuacja „Lekcji miłości". Powstała zresztą nieco wcześniej niż wymienione filmy. Szkoda, że ta próba filmowa została swego czasu zlekceważona przez polską krytykę, tkwią w niej bowiem pewne zalążki, które później bardzo płodnie zaowocowały w światowym kinie. Do nieprzychylnego przyjęcia w kraju przyczyniła się z pewnością swoista

ZBIGNIEW KAMIŃSKI

Urodzony w 1947 roku. Rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim, przeniósł się następnie do PWSFTviT w Łodzi, gdzie po ukończeniu w 1971 r. Wydziału Reżyserii Filmowej pracował jako asystent. Zrealizował między innymi filmy krótkometrażowe „Pamela"(1971) i „Słupy betonowe" (wspólnie z K. Nowakiem, 1972). Od 1975 roku jest członkiem Zespołu Filmowego „X". Filmy fabularne: „Lekcja miłości" (nowela filmu „cdn" – 1975), „Pani Bovary to ja" (1977), „Rytm serca" (TV, 1978), „Niewdzięczność" (TV, 1979). Jest autorem scenariuszy wszystkich swoich filmów, a także filmu Andrzeja Wajdy „Panny z Wilka" wg opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza.

Elżbieta Barszczewska i Andrzej Szalawski w telewizyjnym filmie „Rytm serca"

rozbieżność świata przedstawionego w filmie ze światem zewnętrznym. Miała ona jednak służyć tym dosadniejszemu wypunktowaniu alienacji bohaterki, która to alienacja ma charakter irracjonalny, płynący z pobudek wewnętrznych. Obraz ten, oglądany dzisiaj, nabiera rumieńców realności. W samym założeniu jest coś, co kojarzy ten film z socjologizującym Godardem w „Dwóch lub trzech rzeczach, które wiem o niej". Z pewnością nieprzypadkowo zauważono go na festiwalu w Locarno, gdzie otrzymał nagrodę FIPRESCI.

Swoistym przełomem w biografii filmowej Kamińskiego jest „Rytm serca" (nagroda na festiwalu filmów telewizyjnych w Berlinie Zach.). Film, na pozór banalna historia o człowieku dzielącym niemal całe życie między żonę i dzieci a kochankę, osiąga wymiar wielopłaszczyznowego dyskursu na temat obyczajowych konwencji, moralności, niemożności jednoznacznej oceny zjawisk oraz niemożności zaprogramowania ludzkich uczuć. Kamiński pokazuje swoistą wigilijną psychodramę rodzinną, w której wyzwalają się wszelkie kompleksy współuczestników. Mottem do tego utworu mogłyby być słowa Goethego: „Tylko ten zasłużył na miłość i życie, kto codziennie musi je zdobywać". Wiarygodność tej z pozoru banalnej opowieści zostaje wzmocniona przez bardzo sprawne i umiejętne nasycenie dramatu potocznością życia, prawdziwością aktorskich reakcji na tworzące się mikrodramaty wigilijnego wieczoru.

Udaną kontynuacją „Rytmu serca" jest ostatni film zatytułowany „Niewdzięczność", opowieść zbliżona do Bergmanowskiej „Jesiennej sonaty". Bardzo sugestywnie opowiada w niej Kamiński o relacjach między matką a córką, wzajemnych nie spełnionych nadziejach, o projekcji marzeń matczynych na córkę, o ich niełatwej miłości. I znów ten dramat wyłania się z pozornie nieistotnych gestów, odruchów, ułamków sytuacji. Jest zbudowany misternie niczym mozaika.

Istnieje widoczna cezura między dwoma pierwszymi filmami a „Niewdzięcznością" i „Rytmem serca". O ile w „Lekcji miłości" i w „Pani Bovary to ja" Kamiński skupiał się na tezie, idei niejako wypreparowanej z rzeczywistości, przeprowadzał wywód w stanie czystym, o tyle jego ostatnie filmy żyją właśnie dzięki nierozerwalności z tłem.

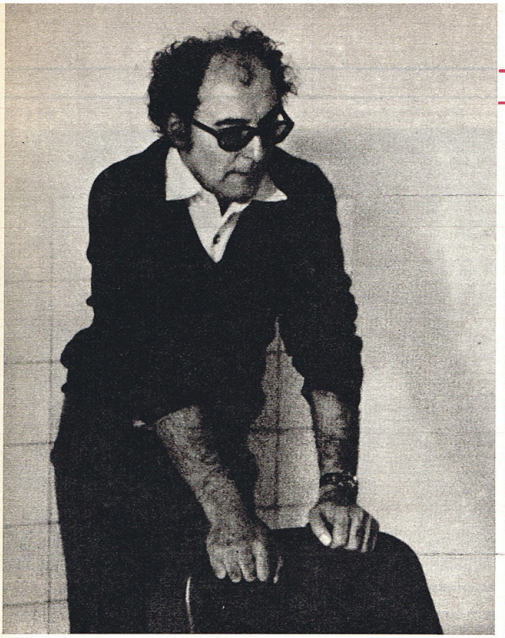
Stosunek Kamińskiego do istoty kina trafnie charakteryzuje wypowiedź Wajdy na temat współpracy przy „Pannach z Wilka": „W czasie realizacji byłem w konflikcie z Kamińskim i stale żądałem od niego jakichś uzupełnień, dodatkowych scen, bo obawiałem się, że film na tak małej amplitudzie wahnięć i uczuć nie ma możliwości rozwoju, a on mnie, staremu reżyserowi, który pracuje już 23 lata, tłumaczył, że rzecz nie polega na tym, by zrobić większą i bardziej wyrazistą amplitudę, tylko żeby bardzo konkretnie i dokładnie wyreżyserować to, co jest napisane na najmniejszych drganiach. Jeżeli te najmniejsze drgania się zamazują, dzieje się tak dlatego, że nie są dokładnie wyreżyserowane (...) i jeżeli będę to umiał wyreżyserować, to amplituda małych drgań będzie dostateczne intensywna, żeby widz mógł żyć filmem".

Nasycając świat przedstawiony różnymi odcieniami realności, umykającymi impulsami życia, Kamiński sprawia, że jego postacie, choć uwikłane w banalne sytuacje, żyją, bo „żyć to znaczy być w środku życia". Wydaje się, że istotną siłą tego twórcy jest jego wiara w możliwości rejestracyjne kina, które jest w stanie pozornie nieistotne drgania życia oddać w sposób intensywny i dramatyczny. Obserwuje pewien wycinek rzeczywistości intymnej, poddając go bardzo drobiazgowej analizie. Robi to w sposób pozornie bezosobowy, beznamiętny – po to, byśmy zapomnieli o pośredniku, reżyserze, który przeciez jednak nam opowiada. Zdaje się powtarzać: „Powszedniość sama w sobie jest cudem. Ja ją tylko odnotowuję". Rozwiązań dylematów moralnych jego bohaterów musimy szukać indywidualnie – w sobie.

Paul Valéry w jednym ze swych esejów zauważył, że począwszy od romantyzmu twórcy naśladują niezwykłość, zamiast jak dawniej naśladować „mistrzostwo". Autor „Rytmu serca" podjął się niewdzięcznej dzisiaj próby – chce dążyć do mistrzostwa. Miejmy nadzieję, że idąc tą drogą zdoła je osiągnąć.

KAZIMIERZ HENCZEL

szedniości



fot. L'Express

GODARD UŁADZONY

Jean-Luc Godard zerwał z kontestacją. W Szwajcarii realizuje tradycyjnymi (podobno) metodami zwykły film dla kin. Michel Delain z tygodnika „L'Express" pisze:

Od czterech lat, po filmie „Numéro deux", nie było o nim słychać. Tylko nieliczni prawdziwi wielbiciele śledzili w sierpniową niedzielę 1976 roku jego program we francuskiej telewizji. W ciągu 90 minut zamienił mały ekran w tablicę, przedstawił film „Sześć razy dwa", obrazową refleksję na temat form przekazu. Inny jego film: „France, tour, détour, deux enfants", nakręcony na zlecenie Instytutu Audiowizualnego, przeszedł we Francji bez echa, mimo że został wysoko oceniony na festiwalu w Wenecji. Dzisiaj jednak można mówić o prawdziwym powrocie Jean-Luc Godarda. Pracuje z przygotowanym uprzednio scenariuszem oraz ze znanymi aktorami: Jacquesem Dutronc, Isabelle Huppert, Natalie Baye. Całość nosi tytuł: „Sauve qui peut, la vie" (Kto może, niech ratuje życie). Aby pozyskać współpracę Marina Karmitza, napisał piękny list, w którym m.in. czytamy: „Często traktowano mnie jak korepetytora. Dzisiaj, mając 50 lat, z czego 30 poświęciłem kinu, czuję pewien sentyment dla roli honorowego krwiodawcy. Ma ona swoje dobre i złe strony... Pragnąłbym ponownie czuć się uzależniony – nie tylko od przestrzeni, ale również od czasu. Czas, który wiąże, to czas czysty, otwarty, czas pokoju. Wiążące jest także określenie »nie ma czasu« oraz wszelkie odmiany czasu określające działanie... Posiadanie czasu. Tworzenie dialogu zakochanych, ścinanie kwiatów w potoku słów i ciszy."

Godard bardzo się zmienił. Dawny pieniacz, który przy niewielkich nakładach wystawiał swój „kram" i głośno zachwalał towar, jest dzisiaj człowiekiem spokojnym i zrównoważonym. Pomiędzy Lozanną a Genewą odrodził się umysłowo i uczuciowo.

Ale Godard pozostał Godardem. Ubiera się tak samo, jak w okresie nowej fali: czarna peleryna niespokojnego marzyciela, szare, wytarte spodnie, rozpięta koszula wystająca spod swetra. Na planie jego szczupła, chmurna postać jest wiecznie w ruchu. Charakteryzują go rozwichrzone włosy i niedopałek w ustach. Tuż obok dyskretnie pracuje kamera. Jest niewielka, nie zajmuje więcej miejsca niż pudełko po butach. Posiada zalety aparatu 35 mm i sprawność Super 8 mm. Godard jest z niej dumny. Z ukrycia filmuje kolejną przed kinem, w którą wmieszali się Jacques Dutronc i Isabelle Huppert.

O czym jest jego nowy film? Godard zazdrośnie strzeże tajemnicy w wewnętrznej kieszeni peleryny. Mieści się tam czarny notes, do którego zresztą rzadko zaglądа. Dialogi są wyważone co do słowa i przekazywane aktorom metodą aptekarską tuż przed nakręceniem poszczególnych scen. W tej dziedzinie, oprócz reżysera, nikt nic nie wie. Jedyne informacje, wydarte niemal siłą, są następujące: główny bohater (Jacques Dutronc) przeżywa kryzys małżeński (żona – Natalie Baye) nawiązuje znajomość z call-girl (Isabelle Huppert). Aktorki w filmowej fikcji zachowują swoje prawdziwe imiona, a Dutronc kreuje postać nazwaną Paul Godard. Akcja rozgrywa się w ciągu trzech dni. Pozostałą część filmu stanowi monolog reżysera przerywany momentami absolutnej ciszy. Godard stara się przedstawić w sposób jasny i zwięzły swój filmowy elementarz, pragnie przekazać niezwykłą pasję dla uprawianego zawodu, a przy okazji wypowiedzieć nagromadzone żale.

Aktorzy dyskutują z nim i prowokują następującą wypowiedź: – *Większość filmów zrobiłem właściwie z niczego. Pracowałem z całkiem nie znanymi aktorami lub z takimi, których sława dawno już przebrzmiała. Aktorzy nie różnią się od reszty filmowców. Niektórzy sprzedali duszę diabłu, a wykupienie jej jest czasami zbyt kosztowne. Na przykład Belmondo. Stawka, jaką dostaje na planie, pozwoliłaby mi na pokazanie go jedynie przez 40 sekund. Istniała kiedyś możliwość współpracy z Mesrinem. Pomysł nie został zrealizowany i do dzisiaj nie wiem, który z nas bardziej bał się drugiego...*

Jednak Dutronc, Huppert i Baye zdają się być szczęśliwi z racji uczestnictwa w godardowskim świecie. Aby przyzwyczaić się do aktorów, zapamiętać ich twarze, Godard nawiązał z nimi kontakt kilka miesięcy wcześniej. Śledził Isabelle Huppert w Montanie, gdzie grała w filmie Michaela Cimino. W trakcie licznych rozmów w Paryżu namówił Jacquesa Dutronc do odtworzenia swojego sobowtóra. Z Natalie Baye spędził weekend grając w ping-ponga. Każdemu z nich Godard przekazał wideokasetę, na której w ogólnym zarysie przedstawił swój zamysł: – *Pragnąłbym unicestwić przeszłość, nawet jeśli tworzy ona teraźniejszość bohaterów.*

Dialogi? Godard wyjaśnia: – *Zawsze je pisze od ręki, na planie, po stworzeniu sytuacji filmowej. Komentarz nie powinien nigdy powstać wcześniej niż obraz. Proszę nie liczyć na to, że moim warsztatem pracy stanie się kiedykolwiek pióro i papier. Nie będę tworzył scenopisu w rodzaju: las zaczął się palić, kobieta zsiadła z roweru. Nie i jeszcze raz nie! Największą wartość stanowi obraz!*

Fakty

W Londynie zmarł 80-letni kompozytor Dimitri Tiomkin. Jemu zawdzięczamy muzykę takich filmów, jak „Działa Navarony", „Rio Bravo", „Alamo", „15.10 do Yuma", „Upadek Cesarstwa Rzymskiego", razem było ich ponad 120. Tiomkin, uczeń Aleksandra Głazunowa, studiował kompozycję muzyczną i prawo w Petersburgu. Za granicą dał się poznać także jako znakomity pianista. Propagował twórczość takich kompozytorów, jak Maurice Ravel, Francis Poulenc, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud. Pierwszy we Francji dawał koncerty muzyki Gershwina. Jego muzyka filmowa uważana jest za wzór profesjonalizmu w tej dziedzinie.

*

Doktor Chris Barnard udzielił zgody na realizację filmu opartego na jego biografii. Kontrakt podpisany przez chirurga, który dokonał pierwszego przeszczepu serca, zapewnia mu pół miliona dolarów oraz 11 procent od wpływów kasowych.

*

Roczna produkcja w Związku Radzieckim wynosi 135 filmów fabularnych oraz kilkaset krótkometrażowych – dokumentalnych, oświatowych i animowanych.

*

Tytuły „artystów roku 1979" otrzymali w Hollywood reżyser Francis Ford Coppola („Apokalipsa"), producent Peter Guber („Głębia", „Midnight Express") oraz aktorzy **Jill Clayburgh** („Księżyc" – **na zdjęciu z Matthew Barry**) i Jack Lemmon („Chiński syndrom").

fot. Première

*

Lakoniczny anons prasowy w październiku ub. roku o śmierci „Mme Robert Beckers" właściwie odczytali tylko nieliczni historycy kina: nazwisko to nosiła Catherine Hessling, jedna z największych indywidualności aktorskich francuskiego kina niemego. Ostatnia modelka malarza Augusta Renoira, w r. 1920 poślubiła jego syna – reżysera Jeana Renoira. W „Catherine" (1924) Alberta Dieudonne według scenariusza Renoira i w filmach Jeana Renoira „Dziewczyna z wody" (1925), „Nana" (1926) i „Dziewczynka z zapałkami" (1927) oraz Alberta Cavalcantiego „Mała Lili" (1927) i „Czerwony Kapturek" (1928) wniosła na ekran jedyny w swoim rodzaju styl gry „impresjonistycznej", o niezwykłej zmienności mimiki i ulotnym geście. W okresie dźwiękowym zagrała w filmach „Z góry na dół" G.W. Pabsta (1933) i „Zbrodnia i kara" Pierre Chenala (1935). Po rozstaniu z Renoirem próbowała jeszcze kariery tanecznej, aby z początkiem wojny wycofać się z wszelkiej działalności artystycznej. Żyła na uboczu, w zapomnieniu, choć nazwisko jej błyszczało niegdyś w kręgach awangardy.

„Indianie są jeszcze daleko" reż. Patricii Moraz

Szwajcarskie rozcza

Nie można w sposób poważny zajmować się dzisiejszym kinem szwajcarskim, jeżeli nie odwiedzi się Lozanny – twierdzi Pierre Montaigne z „Le Figaro". Filmoteka lozańska mieści się w starym budynku w cieniu katedry. Tam właśnie, wśród plakatów filmów Méliesa i Chaplina, wśród stert dokumentów i fiszek, odnaleźć można Freddy'ego Buache. Ten mężczyzna w okularach o grubych szkłach wie wszystko o filmow-

Kto zabił prezydenta?

Grand Prix kina francuskiego, Nagrodę im. Louisa Lumière'a (przyznawaną od 1934 roku), otrzymał w roku ubiegłym film „I jak Ikar" reż. Henri Verneuila. O wynikach zadecydowało trzecie głosowanie. Wtedy to właśnie „Ikar" otrzymał 6 głosów, a główny kontrkandydat do nagrody – „Czerwony pulower" reż. Michela Dracha – 4 głosy.

W związku z uhonorowaniem „Ikara" zaszczytnym wyróżnieniem reżysera Henri Verneuila odwiedził Pierre Montaigne z dziennika „Le Figaro".

W gabinecie Verneuila (z okien rozciąga się widok na drzewa Neuilly) znaleźć można biały emblemat uniwersytetu w Yale. To właśnie w tej uczelni profesor Stanley Milgram w latach 1960–1963 prowadził interesujące eksperymenty psychologiczne, które później opisał w książce „Uległość wobec autorytetu". Ta książka stała się podstawą „I jak Ikar", dwudziestego ósmego z kolei filmu Verneuila.

Intryga jest prosta. Zabójstwo szefa państwa. Okoliczności zbrodni przypominają zabójstwo Johna Kennedy'ego. Członkowie komisji śledczej uważają, że zabójca był samotny szaleniec. Innego zdania jest tylko prokurator Henri Volney (gra go Yves Montand), który podejmuje śledztwo na własne ryzyko. W miarę jak bada sprawę, odsłania się przed nim mechanizm spisku. Niezwykle pomocne są mu w tym eksperymenty profesora Milgrama przeprowadzane w laboratorium uniwersyteckim.

– *Od tej chwili, to znaczy od momentu, gdy Volney zasiada za szklaną szybą, aby uczestniczyć w eksperymencie, obserwuję go, jakbym był dokumentalistą* – mówi Verneuil. – *Podobnie zresztą tych, którzy podają się doświadczeniu.*

Profesor Milgram zgromadził ludzi gotowych poddać się testom pamięciowym. Ktoś czytał listę około trzydziestu kojarzących się ze sobą słów, np. błękitne niebo lub piękny dzień, a delikwent musiał znaleźć w pamięci jak największą ilość innych przymiotników. Jeżeli to mu się nie udawało, otrzymywał „karę" – impuls prądu z elektrod podłączonych do fotela.

– *Początkowo* – opowiada reżyser –

Yves Montand fot. Ciné Revue

rowania

-szwajcarskich i ich twórczości. Jego owsza książka „Kino szwajcarskie" to oka panorama tej kinematografii.

asi filmowcy uważają, że tylko w Paryżu nożna zdobyć markę – mówi. – Nie chcę chwalcą sztuki oficjalnej czy kina szale- regionalnego, ale uważam, że każdy rca powinien zachować specyficzny akt swego kraju.

Szwajcarscy twórcy nie unikają jednak rodzimych tematów. Francis Russer nie zawahał się przed realizacją „Wielkiego wieczoru", a Yves Yersin odniósł spory skuces dzięki fabularnemu debiutowi „Małe ucieczki".

O przypadku Patricii Moraz pisze się żartobliwie: „to już recydywistka szwajcarskiego tematu". Próbą jej autorskiego i reżyserskiego temperamentu był film „Indianie są jeszcze daleko" z udziałem Isabelle Huppert. Teraz przyszła kolej na „Zagubioną ścieżkę", wyświetlaną od początku stycznia w Paryżu i uhonorowaną Nagrodą im. Louisa Delluca. W obsadzie aktorskiej filmu figurują tak znane nazwiska, jak Charles Vanel, Magali Noël i Vania Vilers. Ale prawdziwym gwiazdorem tego filmu jest szwajcarski zegar wygrywający melodię „Międzynarodówki".

„W Lozannie – mówi Patricia Moraz – jestem u siebie, w Paryżu nie czuję się paryzanką. Ale przy zachowaniu należnych proporcji musiałam – jak Le Corbusier, Giacometti i Blaise Cendrars – udać się na wygnanie, aby w Paryżu znaleźć strawę duchową. Moje scenariusze piszę jednak zawsze w Szwajcarii".

„Zagubiona ścieżka" to historia edukacji dziewczynki otoczonej opieką dziadka, który ściskał dłoń Lenina, oraz pełnych egoizmu rodziców. Dziadek (Charles Vanel) jest zegarmistrzem. Pozostał wierny swym ideałom i swej partii. Ale tkwi w nim wiele goryczy, ponieważ zdaje sobie sprawę, że nie ma komu przekazać swych idei. Zegar wygrywający „Międzynarodówkę" daje w spadku wnuczce. Dziewczynka sprzeda go, gdy tylko nadarzy się pierwsza okazja...

„Zagubiona ścieżka" kończy się krachem złudzeń. Przegrani są wszyscy, także bohaterka, która porzuca świat marzeń dziecińśtwa.

rscy interesowali się ofiarą. Później jedwiększą uwagę zwracali na człowieka ującego doświadczeniem. Czy miał praorturować kogoś, kto nie wyrządził mu dego? W imię czego? Czy tylko dlatego, dochować posłuszeństwa uczonemu atym kitlu? Uczony natomiast grzecznie nowczo mówił: „Bardzo proszę o konowanie pana działań. Doświadczenie i być przeprowadzone aż do końca". turowany otrzymywał kolejny wstrząs tryczny. Te metody jasno pokazują, jak na manipulować ludźmi, zmuszać ich do całkowitej uległości. Ale w moich zamiarach nie leżało prowadzenie wykładu filozofii. Gide tak powiedział o filozofach: „Kiedy udzielają odpowiedzi, zapominamy już, o co ich pytaliśmy". Scena w uniwersyteckim laboratorium jest jednak szaleniem istotna: w czasie eksperymentu Milgrama (profesor był naszym konsultantem na planie) Volney-Montand z całą jasnością zrozumie, że zabójca prezydenta był tylko wykonawcą cudzego rozkazu. Czyjego? W dniu kiedy zacznie odkrywać prawdę, jego życie zawiśnie na włosku.

fot. Paris Match

BIANCA JAGGER

Filmów ma niewiele, ale cieszy się rozgłosem, dzięki któremu pełniła w ubiegłym roku obowiązki honorowej przewodniczącej jury festiwalu w Locarno. Grała z Laurent Terzieffem i Lou Castelem w romantycznej komedii „Barwa ciała", znana jest z serii telewizyjnych burlesek z ekipą „Latającego cyrku Monthy Pytona". Największym jej sukcesem jest jednak film „Piosenkarze" o barwnym świecie muzyki rock and rolla.

DROGI

Film w szkole to nie tylko problem edukacji filmowej, to przede wszystkim cenna pomoc dydaktyczna. Czy szkoły chcą i potrafią z niej korzystać? Próbą odpowiedzi na to ważne dla nowoczesnego szkolnictwa pytanie jest rekonesans przeprowadzony w Okręgowym Przedsiębiorstwie Rozpowszechniania Filmów w Olsztynie.

»Zbiorcza Szkoła Gminna w Broku nie wyraża zgody na wysyłanie filmów ze względu na brak środków finansowych w 1979 roku«. Podpis zastępcy dyrektora.

Przez kilka lat pracownicy rejonowej filmoteki oświatowej w Ostrołęce (jedynej na rozległe województwo!) nakłaniali szkołę w Broku do wypróbowania posiadanego aparatu projekcyjnego. Wreszcie udało im się zawrzeć umowę na wypożyczenie filmów dydaktycznych w roku szkolnym 1978/79 za sumę 6000 złotych. Ponieważ – mimo składanych propozycji – nie nadchodziły zamówienia, na próbę wysyłano filmy, których tematyka była zbieżna z przerabianymi tematami lekcyjnymi. Szkoła po otrzymaniu 38 filmów i wydatkowaniu zaledwie połowy zaplanowanej sumy zrezygnowała z dalszych. Czy wróci do nich w przyszłym roku? Czas pokaże...

Brok nie jest wyjątkiem

Takich placówek, zwłaszcza wśród zbiorczych szkół gminnych lub szkół im podlegających, jest sporo. Najrzadziej trafia film tam, gdzie jest on najbardziej potrzebny, gdzie może przyczynić się do wyrównania różnicy poziomu i przygotowania do życia w nowoczesnym społeczeństwie dzieci ze wsi i dzieci z miasta. Te ostatnie mają przecież do swojej dyspozycji muzea, kina, ogrody zoologiczne, bogatsze biblioteki.

Brak funduszów, popsute aparaty projekcyjne, nie przygotowani do ich obsługiwania nauczyciele – to najważniejsze przeszkody tamujące drogę filmowi, zwłaszcza dydaktycznemu, do szkół.

Nie ma środków, bo od lat nie umieszcza się wydatków na wypożyczanie filmów i konserwację aparatów projekcyjnych w budżetach szkół. Rejonowe filmoteki przypominają o tym w formie umów zawieranych z poszczególnymi szkołami lub zespołami szkół. Niewiele to pomaga, gdyż potem okazuje się, że umowy te nie mają pokrycia w planowanych wydatkach. Równie często zdarzają się sytuacje odwrotne: tylko część pieniędzy przeznaczonych na ten cel jest wykorzystywana.

Aparaty projekcyjne (poza najstarszymi typami) naprawiają warsztaty Okręgowego Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów w Olsztynie. Szkoła musi je tylko dostarczyć do najbliższego kina. Czasami wystarczy pomoc ekipy kina ruchomego. Mimo to wiele projektorów miesiącami, a nawet latami rdzewieje bezczynnie.

Filmoteki biorą na siebie również obowiązek przeszkolenia nauczycieli w obsłudze wąskotaśmowych aparatów projekcyjnych grupowo, a jeśli to konieczne, również indywidualnie.

Raz na dwa miesiące

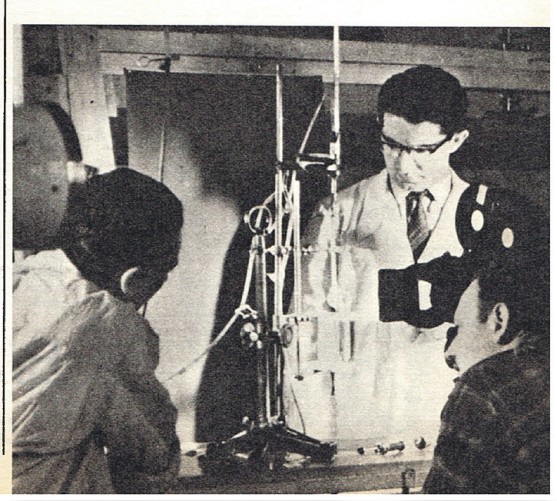
Te udogodnienia niewiele dają. W województwie ostrołęckim 14 szkół posiadających aparaty projekcyjne nie wypożyczyło w roku szkolnym 1978/79 ani jednego filmu, w ciechanowskim – 13, w olsztyńskim – 46, tyleż samo szkół sięgnęło po film zaledwie kilka razy. Sto filmów na dwudziestoodziałową szkołę (a tyle klas mają przeciętnie nasze ośmiolatki) oznacza, iż uczeń zaledwie raz na dwa miesiące uczestniczy w lekcji, w której pomocą naukową jest film. To o wiele za mało, żeby przyzwyczaić do korzystania z filmu zarówno uczniów, jak i nauczycieli. Ale i ten skromny poziom przekroczyły zaledwie 74 szkoły (62 w województwie olsztyńskim, a tylko jedna w ciechanowskim) na 730 posiadających projektory w trzech województwach. Dysproporcje zastanawiające, bo przecież mamy do czynienia z sąsiednimi terenami o podobnej kadrze nauczycielskiej i tych samych celach pedagogicznych. Decyduje stosunek kuratorów i wizytatorów, dyrektorów szkół i samych nauczycieli.

Nie tylko filmy są w niełasce, ale również radiowe i telewizyjne audycje oświatowe, choć nauczyciele mogą z nich korzystać bez żadnych trudności i ograniczeń. Zainteresowania audiowizualnymi środkami dydaktycznymi układają się w zaskakujące prawidłowości. Na przykład filmem posługują się częściej szkoły podstawowe niż średnie, zawodowe niż ogólnokształcące, w większych ośrodkach niż na odludziu. Nie bez znaczenia jest tu także nierównomierna sieć filmotek. W województwie olsztyńskim takich placówek jest cztery, w ciechanowskim i ostrołęckim po jednej. Krótsza droga, bliższe kontakty, silniejszy nawyk. Kiedy w latach sześćdziesiątych intensywnie rozwijano kinematografię oświatową, CFO „Filmos" planowała zakładanie filmotek niemal w każdym powiecie. Film szkolny miał być dostępny w tym samym stopniu, a może bardziej, co książka naukowa. Czasy się zmieniły, nazwa „Filmos" zniknęła z urzędowych dokumentów, ale nie z ludzkiej pamięci. Ciągle jeszcze nauczyciele nazywają agendy OPRF-u „Filmosem". Widocznie ta zasłużona instytucja umiała się „naprzykrzać".

Koło się zamyka

W ostatnich latach sieć filmotek rozwija się bardzo wolno. Niewielkie zainteresowanie szkół kinematografią oświatową nie sprzyja radykalnym zmianom w tej dziedzinie, a z kolei niezbyt gęsta sieć filmotek nie jest dostatecznym stymulatorem postępu. Koło się zamyka.

– *Nie wyobrażam sobie lekcji biologii bez filmu*



NIEOBECNY

„Modliszka", reż. Karol Marczak

„Krew krążąca", reż. Józef Arkusz

Pracownicy olsztyńskiego OPRF-u nie rezygnują z żadnej możliwości, żeby przekonać pedagogów do filmu dydaktycznego. Filmoteki nie ograniczają się tylko do składania ofert i rozsyłania katalogów wydawanych w Warszawie. Na własną rękę opracowują katalogi tematyczne dla poszczególnych dziedzin wiedzy: biologii, nauki o człowieku i higieny, kultury i sztuki itp. Na bieżąco informują o pozyskanych nowościach o charakterze społeczno-politycznym. Ostatnio dotarły do nich np. nagrodzone na ubiegłorocznym festiwalu w Krakowie dokumenty „Patrzę na twoją fotografię" Jerzego Ziarnika i „Człowiek z laską" Antoniego Halora. Proponuje się również zestawy poświęcone wybranym zagadnieniom. We wrześniu oferowano szkołom np. zestawy filmów krótkich poświęconych Warszawie, wybuchowi drugiej wojny; w październiku – filmy związane z takimi wydarzeniami, jak Dzień Wojska Polskiego, rocznica Komisji Edukacji Narodowej, powstanie ONZ. We wrześniu zapraszano także do zapoznania się z dorobkiem polskiego filmu oświatowego w trzydziestopięcioleciu. Jeszcze jedną wrześniową propozycją był godzinny zestaw „Świat dzieci w polskim filmie krótkometrażowym".

Opracowuje się również miesięczne propozycje filmowe do programu nauczania w szkole podstawowej dla każdej klasy oddzielnie, od pierwszej do ósmej, do wszystkich przedmiotów – od języka polskiego do przysposobienia obronnego. Po kilka tytułów do każdego tematu. Na przykład na lekcje o Polsce międzywojennej w klasie ósmej można było wypożyczyć nagrodzony na ostatnim przeglądzie filmów społeczno-politycznych „Wiatr przedwiośnia" Wojciecha Maciejewskiego, pełnometrażowy dokument „Polonia rediviva" Andrzeja Chiczewskiego i Marka Pisarskiego, „Pamiętnik Jego Wysokości" Bohdana Kosińskiego, „Wyprzedaż" Włodzimierza Pomianowskiego, „Strajk chłopski 1937 roku" Edwarda Pałczyńskiego i „Śladami Józefa Wieczorka" Janusza Kidawy. Zamiast opowiadać o powstaniu warszawskim, nauczyciel mógł pokazać któryś z filmów – pełnometrażowy „63 dni" Romana Wionczka, krótkie „Gienek" Jana Łomnickiego, „Głód broni" Macieja Sieńskiego, „Najmłodsi żołnierze" Jerzego Ziarnika i „Za barykadą" Antoniego Staśkiewicza.

Wystarczy wpisać tytuł

Nie wszystkie zagadnienia znajdują tak szerokie odbicie na taśmie filmowej. Stosunkowo najlepiej opracowane są tematy historyczne, najwięcej luk jest w dziedzinie nauk przyrodniczo-technicznych. Te braki są najdotkliwsze, bo w wielu wypadkach film jest tu nieodzowną pomocą dydaktyczną. Trudno bowiem inaczej przedstawić skomplikowane procesy biologiczne czy chemiczne, pracę żołądka czy serca.

Wszystkie propozycje obejmują kilkaset tytułów: drukuje się je na powielaczu (powielacz ciągle jest w użyciu) i rozsyła do szkół, a z nimi odpowiedni druczek. Wystarczy podać zamawiane tytuły i za tydzień film trafia do szkoły. Uproszczono papierkowe formalności (tytuły można zamawiać również telefonicznie), system płacenia. Stawki za wypożyczanie filmów nie uległy zmianie od 1961 roku. Dziesięć złotych za jedenastominutowy akt czarno-białego filmu szkolnego i instruktażowego, 15 złotych za barwny, 20 i 25 złotych za jeden akt filmu popularnonaukowego. Razem z kosztami przesyłki wypada dwa-trzy złote za minutę projekcji.

Zwolenników filmu oświatowego zdobywa się poprzez organizowanie konkursów, np. „Z kamerą przez świat". Ma on na celu ugruntowanie i pogłębienie wiadomości młodzieży o Polsce i współczesnym świecie. Największym zainteresowaniem cieszą się filmy o regionie – o Warmii i Mazurach, a także o krajach, których nazwy pojawiają się na pierwszych stronach gazet: o Nikaragui, Iranie, Afryce Południowej, Angoli i Etiopii. Konkurs nie polega tylko na wyświetlaniu filmów, oceniane są dodatkowe imprezy, rajdy, wycieczki, pogadanki, quizy itp. Termin marzec – maj odpowiada rytmowi pracy w szkole; na wiosnę organizuje się najwięcej wycieczek i imprez plenerowych.

Jednak z punktu widzenia dydaktyczno-wychowawczego najważniejsze jest systematyczne korzystanie z filmu. Na terenie Olsztyna wzorem mogą być dwie szkoły podstawowe, czternasta i siedemnasta. Pierwsza wypożyczyła w ubiegłym roku 240 filmów dydaktycznych, głównie na lekcje biologii i geografii. Osiem aparatów projekcyjnych, kilka doskonale wyposażonych pracowni, nowoczesne metody pracy.

„Nie wyobrażam sobie – mówi nauczycielka Halina Opieczonek – lekcji biologii bez filmu. Pracuję metodą zespołowo-problemową, polegającą na samodzielnym rozwiązywaniu zagadnień przez grupy uczniów. Filmy nie tylko umożliwiają prowadzenie zajęć niezależnie od pór roku, ale także pozwalają śledzić procesy i zjawiska biologiczne (np. rozwój zarodka czy pracę przewodu pokarmowego), których nie można obserwować gołym okiem. Zależnie od potrzeby wykorzystuję cały film albo jego fragment nie dłuższy niż osiem-dziesięć minut. W takich lekcjach uczestniczy cała klasa, nawet mało aktywni uczniowie biorą udział we wspólnym rozwiązywaniu problemów. Początek pracy z filmem wydaje się trudny, potrzeba trochę czasu na opanowanie metodyki pracy z projektorem, na poznanie zbiorów filmoteki. Jednak ten dodatkowy wysiłek sowicie się opłaca; lekcje coraz bardziej angażują uczniów nie tylko intelektualnie, ale i emocjonalnie".

Również w Szkole Podstawowej nr 17 projektory marki „Elew" zajmują centralne miejsce w pracowniach przedmiotowych. Najczęściej wykorzystywane są na lekcjach języka polskiego, biologii i geografii.

„Od dziesięciu lat – mówi polonistka Maria Józwowicz – posługuję się filmem. Po każdej projekcji natychmiast wywiązuje się dyskusja. Uczniowie więcej pamiętają z takich »filmowych« lekcji, chętnie też biorą udział w zajęciach pozalekcyjnych, na których pokazywane są filmy. Projekcje są również stałym elementem comiesięcznych spotkań z rodzicami. Pracujemy bowiem w dość trudnym środowisku. Korzystanie z filmu nie sprawia mi kłopotów. Poznałam dość dobrze zasoby olsztyńskiej filmoteki, zdaję sobie sprawę z przydatności poszczególnych tytułów, jestem na bieżąco informowana o wszelkich nowościach. W obsłudze aparatów pomagają mi przeszkoleni uczniowie, którzy nie tylko przygotowują projekcje, ale również wyświetlają filmy. Większość z nich robi to z wielką przyjemnością, która przeradza się w zamiłowanie do techniki filmowej, filmowania. Ani mnie, ani moim koleżankom, Sabinie Domańskiej i Annie Stroniewskiej, nie zabrakło też nigdy na ten cel funduszy".

Samotne oazy

Takich szkół na terenie Olsztyna jest kilka: pierwsze i drugie Liceum Ogólnokształcące, Zespół Szkół Zawodowych Olsztyńskich Zakładów Opon Samochodowych, Zespół Szkół Ekonomicznych. Reszta przypomina sobie o filmie od wielkiego święta, a są i takie, które boją się go jak ognia. Cóż w tym dziwnego, skoro Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Olsztynie, która powinna świecić przykładem, wypożyczyła w roku akademickim 1978/79 zaledwie 124 filmy!

Im dalej od Olsztyna, tym niepodzielniej króluje kreda i tablica. Są jednak wyjątki dowodzące, iż wcale tak być nie musi. Przykład: Bartoszyce posiadające na miejscu filmotekę rejonową. Szkoła Podstawowa nr 2 wypożyczyła w ubiegłym roku szkolnym 485 filmów, Zespół Szkół – 322. Takie placówki są jednak samotnymi oazami.

W ostatnim okresie pojawiło się kilka publikacji na ten temat (np. książka „Film na lekcjach języka polskiego" Janiny Koblewskiej i Stanisława Fryciego, zawierająca nawet konspekty kilku lekcji z filmem), odbyło się kilka spotkań i narad na najwyższym oświatowym szczeblu, wydano parę zaleceń na temat konieczności stosowania środków audiowizualnych w procesie nauczania, a film szkolny, jak nie mógł, tak nie może dotrzeć do szkół. Nie odpowiadają na zgłaszane propozycje kuratoria, nauczyciele nie interesują się tematycznymi przeglądami filmów szkolnych. A przecież od lat wiadomo, że film nie tylko wyrównuje różnice poziomu między środowiskami i aktywizuje słabszych uczniów, ale również intensyfikuje i skraca proces nauczania nawet o 30 procent.

Nie od wypożyczania filmów szkolnych, lecz od przekonywania do nich szkół i placówek kulturalno-wychowawczych zaczynają pracę okręgowe przedsiębiorstwa rozpowszechniania filmów. Olsztyn robi to na tyle skutecznie, że systematycznie (i to w poważnym stopniu) przekracza plany. W ubiegłym roku z tych niewielkich stawek uzbierano 4 miliony 157 tysięcy. Ale nie wpływy są ważne, lecz to, co się za nimi kryje – nowoczesne metody nauki w szkołach trzech województw. Bo gwałtowny rozwój wiedzy we wszystkich dziedzinach wymaga od szkoły atrakcyjniejszych i skuteczniejszych form jej przekazywania.

BOGDAN ZAGROBA

„Mały Valentino" reż. Andrása Jelesa

DZIEŃ JAK CO DZIEŃ

JERZY JURCZYŃSKI

KORESPONDENCJA Z BUDAPESZTU

Każde spotkanie z filmem węgierskim jest ciekawe. Ma bowiem ten film w naszym kraju kredyt zaufania i dobrą opinię ukształtowaną przed laty przez wiele obrazów wybitnych, głośnych, ważkich społecznie i artystycznie. Cenimy w nich solidną robotę reżyserską, aktorstwo, osobliwy i niepowtarzalny klimat, własne widzenie świata.

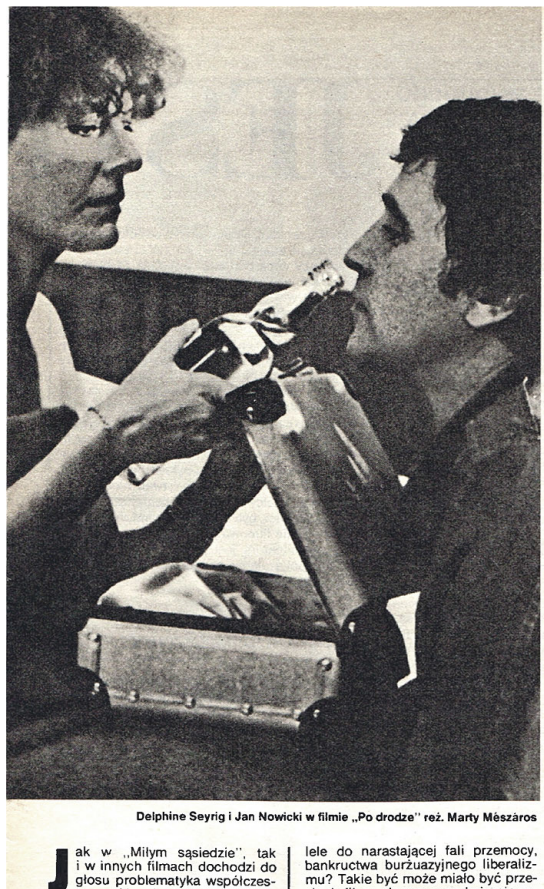
Obejrzałem w Budapeszcie dziesięć najnowszych filmów zrealizowanych przez twórców różnej skali talentu i różnych pokoleń. Trudno oceniać choćby tylko roczną produkcję na podstawie dziesięciu utworów, można jednak zaobserwować pewne zjawiska dla niej charakterystyczne. Więc przede wszystkim tematyka współczesna w całej gamie spraw i problemów, próby penetracji obszarów społecznych i obyczajowych społeczeństwa, postaw i zachowań ludzi w różnych sytuacjach życiowych. Węgierscy realizatorzy chętnie posługują się ironią i satyrą, atakują skompromitowane schematy postępowania, podejmują sprawy trudne dające się mocno we znaki w codziennym życiu – jak choćby problem mieszkaniowy.

Nie oznacza to, że wszystkie propozycje ekranowe są dojrzałe artystycznie, czytelne bądź wiarygodne psychologicznie. Nie oznacza to także, że tematyka zawsze jest społecznie nośna, a forma przejrzysta i na tyle atrakcyjna, by zapewnić tłok w kinowej sali. Wprawdzie to kłopot naszych węgierskich przyjaciół i oni będą wyciągać wnioski z prób chybionych, treści pokrętnych i niedomogów warsztatu reżyserskiego; wszak widz polski zobaczy w kinie bądź na ekranach TV tylko niektóre z tych filmów.

Największe wrażenie wywiera niewątpliwie film Istvána Szabó „Zaufanie". Twórcy, laureata licznych festiwalowych nagród od Moskwy poprzez Locarno do San Francisco, nie trzeba przedstawiać. Akcja jego nowego filmu rozgrywa się w Budapeszcie na przełomie lat 1944–1945. Bohater, członek ruchu oporu, po wielu trudnych przeżyciach w Niemczech w okresie narastania fali faszyzmu i pracy konspiracyjnej w kraju, ukrywa się po kolejnej wpadce gdzieś na przedmieściach. Jego towarzyszką jest młoda kobieta, także zmuszona do ukrywania się. Mieszkają w jednym pokoju. Przedtem się nie znali. Sytuacja wymuszona przez bieg wypadków, od nich niezależna. Rodzi się początkowo fascynacja, później, przynajmniej ze strony kobiety, miłość. Ona gotowa jest do kontynuowania wspólnego życia po wyzwoleniu, on – do końca nieufny – inaczej widzi przyszłość.

Szabó bardzo przekonująco rozgrywa ten niecodzienny dramat ludzi skazanych na siebie przez los. Film ciekawy, sylwetki bohaterów kreślone subtelnie, psychologicznie prawdziwe. Jest to obraz kameralny, akcja toczy się niemal wyłącznie w zamkniętym pokoju, powodzenie filmu zależało więc w dużej mierze od aktorów. Ildiko Bansagi i Peter Andorai udźwignęli swoje role, zbliżają do widza grane przez siebie postacie, nasycają je wewnętrzną prawdą.

Zsolt Kezdi-Kovacs jest autorem gorzkiej i ironicznej komedii, raczej komediodramatu opowiadającego historię mieszkańców jednej z budapeszteńskich kamienic. Wszyscy czekają na nowe mieszkania, bo ich dotychczasowy dom jest przeznaczony do rozbiórki. W tę zróżnicowaną, celnie podpatrzoną i scharakteryzowaną społeczność wkracza ktoś nowy – jeden z dawnych mieszkańców kamienicy. Po rozwodzie z żoną wraca do klitki chorego ojca. Wkrótce oddaje ojca do domu starców, sam zaś niesie pomoc nowym znajomym, organizuje im życie, wyręcza, służy dobrym słowem. Ale cel tych zabiegów jest jeden: zyskać zaufanie, wyciągnąć korzyści, powiększyć własny metraż. Każda metoda jest dobra. „Miły sąsiad" – taki tytuł nosi film – to wnikliwe spojrzenie na małą grupę ludzi, ich życie i reakcje; to obraz bogaty w charaktery. W tej społeczności toczy się bezlitosna walka prowadząca do dramatów i tragedii; metodą jest zawiść i oszczerstwo. Film dobrze się ogląda, ma znakomitą dramaturgię, ale najważniejsza jest tu bezkompromisowość w ujawnianiu mechanizmów rządzących małą społecznością, napiętnowanie ludzkiej podłości. Kezdi-Kovacs to jeden z założycieli Studia Beli Balázsa, długoletni współpracownik Miklósa Jancsó.



Delphine Seyrig i Jan Nowicki w filmie „Po drodze" reż. Marty Mèszàros

Jak w „Miłym sąsiedzie", tak i w innych filmach dochodzi do głosu problematyka współczesna, w różnych przejawach i przekrojach. Ale nie wszystkie próby zbliżenia się do „prawdy życia" wypadły pomyślnie. Bela Tarr w „Ognisku rodzinnym" posługuje się wzorcami filmu dokumentalnego dla zgłębienia istoty „rodzinnego piekiełka". Matka, ojciec, syn z żoną i dzieckiem, młodszy syn, córka, jeszcze ktoś – kotłują się w dwóch małych izdebkach. Bela Tarr kreśli charaktery, podaje przyczyny napięć i dramatów, zagląda do fabryki, w której pracuje jedna z bohaterek, słucha zwierzeń pełnych bólu i goryczy. Nie starczyło mu jednak oddechu na pełny metraż, zawiodły treści rzucone na ekran bez głębszego przemyślenia kształtu filmowej wypowiedzi.

Z kolei „Mały Valentino", historia chłopaka wrażliwego, nie przystosowanego do życia w świecie oszustw, kłamstw i intryg, to debiut reżyserski Andrása Jelesa, debiut nie w pełni udany, choć zawierający wiele ciekawego materiału obserwacyjnego. Ale tylko materiału.

Tematyce współczesnej poświęciła również swój film „W każdą środę" Livia Gyarmathy. Autorka – po latach pracy w filmie dokumentalnym – debiutuje w fabule, ale to znów debiut mało wyrazisty, nieśmiały, miejscami schematyczny.

Nie udał się również nowy film Istvánowi Bacskai Lauro. „Bujda na resorach" (czy lepiej „Fałszywa bajka") to kompletne pomieszanie materii. Komedia absurdu w zamyśle, zderzenie ludzi i sytuacji skrajnych. Akcja rozgrywa się przed wojną. Parale lele do narastającej fali przemocy, bankructwa burżuazyjnego liberalizmu? Takie być może miało być przesłanie filmu, ale znowu nadmiernie wybujała forma kompletnie przesłoniła ideę.

Zbójnicki taniec bez opamiętania, krwawy i ponury spektakl przekraczający – w scenach rzezi ludzi i zwierząt – granice wytrzymałości i dobrego smaku: tak można najkrócej scharakteryzować „Złych ludzi" Gyorgy Szomjasa. Dramatyczny temat, ciekawe czasy (rok 1863) i ludzie – wszystko to zostało zaprzepaszczone.

Na zakończenie wspomnieć wypada o węgiersko-polskim filmie „Po drodze" reż. Marty Mészáros, zrealizowanym w koprodukcji z Zespołem Filmowym „X". Współautorami scenariusza, obok Mészáros, są Jan Nowicki (gra także główną rolę obok Delphine Seyrig) i Marek Piwowski. Jego węgierska premiera już się odbyła (polska jeszcze nie) i nie ma co ukrywać, że czołowe pisma przyjęły utwór krytycznie, uznając go za wydarzenie bardziej towarzyskie niż filmowe.

Więc właściwie wszystko normalnie. Dzień powszedni filmu węgierskiego to dzień jak co dzień. Obok rzeczy interesujących są tu filmy liche, obok dzieł starych mistrzów – utwory debiutanckie, które okazały się zadaniem ponad siły autorów. Jedno wszak jest pewne i godne podkreślenia: dominującą cechą współczesnego filmu węgierskiego są problemy ludzi żyjących na Węgrzech roku 1979, ich sprawy i problemy, radości i kłopoty. Czy to wystarcza?

■

KINO W TELEWIZJI

Kłopoty komunikacyjne

Takie rzeczy naszej telewizji przytrafiają się nieczęsto, ale jednak. Nawet Krystyna Loska, która z naturalnym uśmiechem na ustach zapowiedziała tę komedię produkcji polskiej, po emisji w tzw. zapowiedzi wstecznej „Słodkich oczu" minę miała cokolwiek niepewną i bodajże już nawet nie wspomniała, że przed chwilą obejrzeliśmy komedię. Dezorientacja była pełna, kilku znajomych dzwoniło do mnie pytając, czy przypadkiem nie wiem, co to za kometa kosmicznego humoru swym ogonem zawadziła o telewizornię dokładnie w pierwszy wieczór nowego roku, takim bowiem chłodem zawiało z małych ekranów.

Nie będę ukrywał, że jeśli o mnie chodzi, to po przeczytaniu krótkiego a treściwego omówienia filmu w programie telewizji sylwestrowo-noworocznego „Życia Warszawy" spodziewałem się ujrzeć komediowy wariant nurtu niepokoju moralnego. Napisano tam bowiem, że jest to opowieść o człowieku, który w stopniu doskonałym opanował sztukę elastycznego omijania w życiu sytuacji trudnych, zmuszających do zdecydowanych i ostrych wyborów. No, po prostu zdolny człowiek, ale z nadto wybujałą potrzebą życia bezkolizyjnego, co po przełożeniu można po prostu nazwać upodobaniem w konformizmie. Zaraz mi się przypomniało, jak to Hynek Bočan w filmie „Nikt się śmiać nie będzie" znanego i cenionego historyka sztuki dra Klimę, który unikał nazwania grafomana grafomanem z tych samych konformistycznych względów, przy pomocy owego grafomana – Zatureckiego prawie do grobu zapędził. A to było komediowe skrzydło głośnej w latach sześćdziesiątych fali czeskiej. Dobra nasza – zacierałem ręce – Maciej Karpiński, autor powieści „Oto przyczyna", dobrze rozpoznał przyczyny i konsekwencje postawy konformistycznej i jako dramaturg teatralny ostro przyłoży owemu gałgaństwu, zaś reżyser Juliusz Janicki wygarnie to wszystko prosto i bez osłonek milionowemu forum telewidzów.

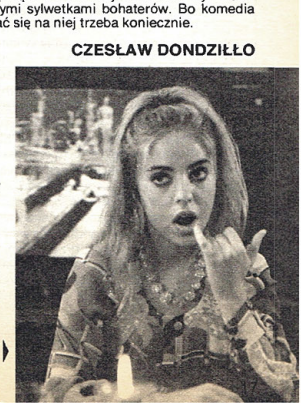
Niestety, Karpińskiemu pomysłu starczyło jedynie na ogólną koncepcję, może i nie odkrywczą, ale przytomną i nośną dramaturgicznie. Jeśli oczywistemu draństwu nie przeciwstawisz się w porę za pomocą choćby drańskich metod, tylko po inteligencku będziesz kluczył, szukając rozwiązań pośrednich i wybierając tzw. mniejsze zło, prędzej czy później zaleje cię to draństwo, zniszczy ciebie, twą rodzinę, całe życie. Twoje ideały i zasady będą się wtedy nadawać jedynie do wytapetowania klozetu. Mając taką ogólną koncepcję należałoby dopiero precyzyjnie rozpisać ją na cały ciąg komediowych sytuacji, a następnie udatnie zainscenizować je na planie zdjęciowym, angażując jako wykonawców aktorów „czujących" komizm.

Ten ostatni warunek wypełniono z gestem wręcz rozrzutnym. Obok od lat uznanych profesjonałów w tym gatunku, Igi Cembrzyńskiej i Witolda Pyrkosza, w filmie znaleźli się bowiem nawet Zenon Laskowik i Leszek Niedzielski, wschodzące gwiazdy polskiej estrady satyrycznej, i już niejako ponad normę ściągnięto tu Zdzisława Kozienia i Stanisława Igara, aktorów, o których wiadomo, że zawsze są dobrzy, zarówno w komedii, jak i w dramacie. Mimo to wszyscy razem i każdy z osobna w filmie ponieśli sromotne klęski aktorskie. Bo i „święty Boże" nie pomoże aktorowi, gdy ten nie ma co grać. Po prostu nie napisano dla nich ról, postacie, które mieli odtwarzać, okazały się papierowe, nie doprecyzowane psychologicznie, trochę jak kukły symbolizujące tylko pewne postawy: Cembrzyńska – światła emancypacja, Kozień – chłopskie cwaniactwo itd. Najgorzej wyszedł na tym Pyrkosz, którego perypetie związane z przyjazdem wiejskiej dziewczyny, przypadkowo poznanej na drodze, miały stanowić zasadniczy wątek komediowy. O tym, że jest to facet nie lubiący stawiać kropek nad „i", przekonujemy się raz i to na początku, gdy podczas przecinania wstęgi nadcina ją tylko, aby całą przyjemność pozostawić ministrowi. Z dalszej akcji nigdy bym się nie domyślił, że tu chodzi o człowieka, któremu życie upłynęło na sprawnym omijaniu trudnych wyborów. Wręcz przeciwnie, inżynier toštający się z wsiowym szczęściem od Annasza do Kajfasza, od żony do matki, a stąd do kolegi wygląda na regularnego niezguła, który ma nie tyle kłopoty z „opływowym" załatwieniem nietypowej sprawy, ile podstawowe problemy z normalną artykulacją, z wysłowieniem, wyłuszczeniem istoty sprawy. Nie o konformizmie tu trzeba mówić, ale o psychopatologicznych zaburzeniach. Jak miał Pyrkosz zagrać na swoim normalnym poziomie, kiedy nie dane mu było powiedzieć choćby jednego sensownego zdania? Kłopoty komunikacyjne, ot co!

Komedia jest bardzo trudnym gatunkiem; jak się okazuje, do sukcesu nie wystarczy tu tylko dobry pomysł ogólny i zaangażowanie uznanych aktorów. Są to zaledwie rudymenty, które trzeba spoić dobrze przemyślanym ciągiem gagów, logicznie łącząc myśl nadrzędną utworu z indywidualnie i wyraziście zarysowanymi, psychologicznie pełnymi sylwetkami bohaterów. Bo komedia może mieć smutną wymowę, ale śmiać się na niej trzeba koniecznie.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

„SŁODKIE OCZY". Reżyseria: Juliusz Janicki. Scenariusz: Maciej Karpiński. Zdjęcia: Ryszard Jaworski. Wykonawcy: Witold Pyrkosz, Dorota Fellman, Iga Cembrzyńska, Krystyna Królówna, Zdzisław Kozień, Stanisław Igar, Zenon Laskowik i in. Produkcja: Zespół „Iluzjon" dla TVP



Dorota Fellman w filmie „Słodkie oczy" reż. Juliusza Janickiego

JESTI

Minęło pięćdziesięciolecie pracy w filmie wybitnego scenografa francuskiego ALEXANDRE TRAUNERA. Jego kariera w okresie przedwojennym była związana z kinem „poetyckiego realizmu". W wywiadzie dla miesięcznika „Positif" przeprowadzonym przez Michela Cimenta i Isabelle Jordan scenograf opowiada o swojej pracy i o ludziach, z którymi się zetknął – o Wellesie i Hustonie, Hawksie, Wilderze i Loseyu. Oto fragmenty jego wspomnień.

Studiowałem w Akademii Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Zostałem scenografem przez przypadek. Nigdy nie chciałem wykonywać tego zawodu. Kiedy tylko mogę, maluję. Uważam się za malarza, tylko malarstwo mnie interesuje, fascynuje. Przyjechałem do Paryża pod koniec 1929 roku. Miałem 23 lata. Los zetknął mnie z Lazarem Meersonem. Słabo mówiłem po francusku, ale z Meersonem udało mi się nawiązać kontakt. Dowiedziałem się, że jest malarzem, że mogę rozmawiać z nim o malarstwie. Nigdy nie zamierzałem zająć się scenografią, ale coraz częściej odwiedzałem filmowe ateliers i wreszcie ugrzązłem w nich z kretesem. Głównie dlatego, że bardzo lubiłem Meersona, ale również i dlatego, że to mi pozwalało w sposób najłatwiejszy zarobić na życie.

Kiedy lew stał się biały

Meerson pracował przy realizacji „Pod dachami Paryża". Robiło się wówczas dużo filmów, nie tak jak teraz. Sądzę, że wpływ Meersona na ówczesny kształt kina był bardzo duży. Cała strona wizualna filmów Renè Claira to dzieło Meersona. Ta lekkość, ta przezroczystość, jakby wszystko oglądało się przez gazę. Używano jej wówczas często i to pozwoliło robić filmy pełne zwiewności, wdzięku, przejrzystości nasyconej bielą. Wtedy gdy królowała czerń kina ekspresjonistycznego, Meerson wprowadził biel. Te innowacje zaczęły odnosić pewien sukces i do Paryża przyjechał scenograf MGM-u. Długo dyskutował o tych efektach fotograficznych, co było potem przyczyną zmiany: lew Metro-Goldwyn stał się biały! I nagle wszystko zaczęło się przemieniać w ciastka polane śmietankowym kremem. Ale to już tak bywa: niech tylko ktoś coś wymyśli, inni wykorzystują do przesady. Meerson miał pewien wpływ na komedie amerykańskie. Jego styl spodobał się Lubitschowi, a także ówczesnemu scenografowi Paramountu – Hansowi Dreuerowi, bowiem zarówno Lubitscha, jak i tych, którzy z nim pracowali, łączyły więzy z tradycjami Europy Środkowej. Dzisiaj tę tradycję można odnaleźć chociażby u Billy Wildera. Staram się w jego filmach zachować tę lekkość stylu.

Czy uważam się za spadkobiercę tradycji Europy Środkowej? Nie wiem. To, co zrobiłem najlepszego, wiąże się z Carnè i Prèvertem i było wyrazem epoki. Zrobiłem też sporo filmów z Billy Wilderem – dziewięć czy dziesięć. Ale to zupełnie coś innego.

Studiowałem w Budapeszcie w Akademii Sztuk Pięknych. To była dobra uczelnia, wychodzili z niej ludzie znający swój zawód, umiejący rysować, malować, a także dzięki świetnej bibliotece obznajmieni dobrze z tym, co dzieje się w Paryżu. Kiedy opuszczałem Budapeszt, miałem do wyboru dwa kraje. Moi koledzy postanowili przekonać się, czym jest Bauhaus. Ja powiedziałem: „Jadę do Paryża". Rozdzieliliśmy się w Wiedniu.

Moim kolegą w budapeszteńskiej akademii był Vincent Korda, brat Alexandra. Wszyscy trzej bracia Korda byli moimi wielkimi przyjaciółmi i proponowali mi pracę w Londynie. Kiedy zaczęła się II wojna światowa, zostałem w Paryżu, ponieważ nie sądziłem, że potrwa tak długo; poza tym byli tu moi przyjaciele, a ja należałem do ich ekipy. Jak wielu innych artystów, miałem propozycje wyjazdu do USA, gdzie znano mnie dość dobrze dzięki sukcesom serii Carnè-Prèverta: „Śmieszny dramat", „Ludzie za mgłą", „Hotel du Nord", „Brzask". Nie wyjechałem, ponieważ byłem trochę sentymentalnym głupcem. Ale nie żałuję, chociaż były to lata pełne niebezpieczeństw.

Szkice moich dekoracji były zawsze kolorowe, nawet w czasach filmu czarno-białego. Nigdy nie rysowałem węglem, wszystkie moje makiety są barwne.

Rozkosze dokumentacji

Lubię szperać, zbierać dokumentację. Jestem ciekawski. Dokumentacja to rozkosz, trzeba spacerować, odwiedzać biblioteki. To wspaniały okres, kiedy się podróżuje, ogląda pejzaże. Dokumentacja jest najważniejszym etapem pracy, ale jeszcze nie zmusza do pośpiechu, działania, daje pewną swobodę; można trochę odetchnąć, popatrzeć na świat. W okresie dokumentacji nie jest się jeszcze trybem w rozpędzonej maszynie. Ale co to właściwie oznacza – dokumentacja? W epoce Renè Claira i Prèverta uwielbiałem Paryż i sądzę, że byłem jednym z jego znawców. Patrzyłem na style: Wielkie Bulwary aż do rue Montmartre mają odmienny styl. Rue de Rivoli, jej fasady i sklepy zmieniają się w pewnym momencie. To właśnie mnie interesowało. Paryż to niezwykłe miasto, jedyne spośród tych, które znam (poza być może Nowym Jorkiem), gdzie można odnaleźć taką różnorodność. Zupełnie inny jest Londyn; kilka razy, kiedy w nocy znalazłem się poza centrum, błądziłem, ponieważ wszędzie są takie same domy i sklepy. Parokrotnie zobaczyłem w antykwariacie ten sam fotel, który widziałem w zupełnie innej dzielnicy.

Uwielbiałem także porty. Jeździłem do Brestu, Hawru, Dunkierki nie tylko dlatego, że właśnie wiązało się to z jakimś filmem, ale w poszukiwaniu malowniczości innego rodzaju.

Później i tak wszystko robiło się w atelier. Budowało się ulicę przypominającą ulicę w Hawrze. Nie można było wówczas kręcić scen nocnych na prawdziwej ulicy. Nie pozwalała technika. Dzisiaj nowa taśma, obiektywy usunęły te przeszkody. Ale wtedy przeprowadzało się bardzo staranną kalkulację, budowało dekoracje w atelier, starając się oddać kwintesencję autentycznego miejsca akcji. Rekonstrukcja w atelier wypadała często taniej niż kręcenie w plenerze.

Zamiatacz współautorem

Z Prèvertem łączyła mnie przyjaźń, wręcz braterskie uczucia. Dzięki niemu udało mi się przeżyć wojnę. Kiedy Prèvert zaczynał nową rzecz, pracowałem z nim, robiłem dla niego coś w rodzaju ilustracji. Kończyliśmy jeden film, mieliśmy mało pieniędzy i zaczynaliśmy pracować nad czymś nowym. Prèvert zawsze przychodził z jakimś pomysłem: „Co o tym myślisz? Jak ci się podoba?" A ja z kolei podrzucałem swoje pomysły: „Co myślisz o tym, co sądzisz o tamtym?" To była współpraca. Taką przyjaźń u ludzi pracujących ze sobą spotykało się bardzo często. Również kompozytor Maurice Jaubert dzielił się swoimi pomysłami. Dzięki temu, że byliśmy razem, że rozumieliśmy się, można było pracować z przyjemnością i przekonaniem, że rezultat będzie zgodny z zamierzeniami. Dzisiaj ten typ współpracy jeszcze nieraz się zdarza, ale już nie tak często, ponieważ wszyscy chcą być autorami. Cóż za błąd, bo przecież nie wiadomo dokładnie, czym jest autorstwo filmu. Uważam, że w tym fachu nawet zamiatacz odgrywa określoną rolę, trzeba bowiem zamieść w odpowiednim momencie. Kino to praca kolektywna. Nie ma w niej miejsca na hierarchię. Najważniejsza jest fabuła, później właściwie wybrani aktorzy i reżyser. Tak uczy mnie doświadczenie.

W pracy scenograficznej posługuję się rzadko makietami. Makiety są dobre w teatrze, na scenie, ale w kinie to całkowita pomyłka. Moja praca bliższa jest pracy malarza niż architekta. Malarstwo i architektura to dwie dziedziny kształtujące scenografów. Dla mnie zawsze ważniejsza była strona malarska. Lazare Meerson był malarzem i tylko nieco liznął architektury. Wielcy niemieccy scenografowie, jak chociażby Herdler, byli także malarzami, ilustratorami. Scenografia filmowa jest zaprzeczeniem architektury. Architektura jest pewną strukturą, natomiast my pokazujemy powierzchnię, światło. To zupełnie coś innego.

Welles, czyli samozniszczenie

W 1951 roku Korda zaangażował mnie jako scenografa do filmu „Cyrano de Bergerac". Reżysero-

ZM MALARZEM

wać i grać rolę tytułową miał Orson Welles. Kordzie zależało szalenie na tym projekcie. Ale Orson wyjechał do Włoch i zajął się czymś innym. Powlokłem się za nim i próbowałem go spotkać. Korda pytał mnie nieustannie: „Dobrze, a scenariusz »Cyrana«? Widziałeś go?" A ja odpowiadałem: „Tak, Welles pracuje nad nim". „Ale kiedy dostanę scenariusz? Chciałbym to wreszcie wiedzieć!" Później stracił cierpliwość, bo Orson był nieuchwytny. Sprawa upadła. Żałuję bardzo. Pracowałem także nad scenografią „Ulissesa" dla Wellesa i nad „Hecatombą". Scenariusz „Hecatomby" napisali Jacques i Pierre Prévert, reżyserować miał Welles. Był to najlepszy scenariusz, jaki kiedykolwiek czytałem, i kiedy spotkam Wellesa, zawsze go pytam: „Kiedy go nakręcisz?".

Welles jest wybitnym reżyserem, ale ma w sobie jakąś patologiczną siłę samozniszczenia. Kiedy wszystko idzie dobrze, jest bliskie ukończenia, to wtedy właśnie Orson znajduje jakiś pretekst – znika i prowokuje katastrofę.

Później Welles poprosił mnie o przygotowanie scenografii „Otella". W czasie realizacji sam szukał utrudnień. Trzeba sporo pomysłowości, aby jedno ujęcie kręcić w Rzymie, następne w Wenecji, a kolejne w Mogadorze. Operatorzy zmieniali się nieustannie, było ich czterech lub pięciu. Kiedy pojechaliśmy do Wenecji, Wellesowi udało się zniknąć na pewien czas. A tymczasem my, jego ekipa, siedzieliśmy w hotelu Danielego bez grosza. Jedyne, co mogliśmy zrobić, to zamawiać nowe dania. Do tej pory nie wiem, jak nam się udało wydostać od Danielego. Ale z Wellesem zawsze ma się takie przygody. Kiedy był bez grosza, nagle o dziesiątej wieczorem mówił: „Zapraszam panów na konferencję" i zamawiał dla nas kawior. Kiedy stawiano mu go przed nosem, grymasił: „Nie, nie należy go jeść, już po samym kolorze widzę, że nie jest dobry". To fascynująca postać, ale żałuję, że zbyt często robi z siebie klowna. Przykro patrzeć na to marnotrawienie, rozpraszanie się tak silnej natury. Welles jest przeraźliwie próżny i to go niszczy. Jaka szkoda!

I inni Amerykanie

Moja współpraca z Billy Wilderem datuje się od „Miłości po południu". Później było wiele innych filmów, a wśród nich także „Garsoniera". Tak, to prawda, że wnętrze mieszkania Jacka Lemmona urządzałem kierując się informacjami z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Nie chcieliśmy, aby nasz bohater miał zły gust. To przecież facet z odrobiną dobrego smaku, a w dodatku smutny. Gdybyśmy zawiesili mu na ścianie pin-up-girl, miałoby się wrażenie, że jego garsoniera jest po prostu burdelem. Bardzo trudno wyrazić poprzez scenografię osobowość bohatera.

„Otello" reż. Orsona Wellesa, scenografia Alexandre Traunera

Zadaniem scenografa jest natychmiastowe odczytanie intencji scenariusza. Bohaterem „Garsoniery" jest skromnie zarabiający nowojorczyk. Kiedy doskwiera mu nuda, co może zrobić? Kino czy teatr są zbyt kosztowne. Idzie więc do baru i zalewa się. Może jednak także pójść do Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które odwiedza mnóstwo ludzi, gdzie można tanio zjeść, gdzie jest ciepło i gdzie za niewielkie pieniądze można sobie kupić reprodukcję. Można też wziąć sobie odbitkę Mondriana i zawiesić na ścianie.

Wiele łączy mnie z Wilderem – jesteśmy ludźmi tego samego pokolenia, wychowani w kręgu tej samej kultury. Miałem to szczęście w życiu, że zawsze pracowałem z tymi, których szanowałem i lubiłem.

Z amerykańskich reżyserów wspominam także Howarda Hawksa. Robiłem z nim „Ziemię faraonów". Był to człowiek skomplikowany, mitoman. Pewnego dnia w Egipcie nachylił się nad piaskiem i znalazł głowę jastrzębia. „Proszę popatrzeć! – zawołał – Oto jastrząb, »hawk«. Jestem pewien, że sam ją tam położył. Gdy widzieliśmy się chyba po raz ostatni, powiedział: „Troy (nie wiem, dlaczego tak mnie nazywał), mam wspaniały pomysł. Zrobimy największy film w dziejach kina. Przez dwa lata będziemy jeździć po całym świecie. Będzie to historia o wierceniu szybów naftowych. Dostanę pieniądze, zobaczysz". Wszystko to było tworem jego wyobraźni.

Z Loseyem robiłem trzy filmy: „Monsieur Klein", „Drogi na południe" i „Don Giovanni"; każdy z nich jest zupełnie odmienny. Ale to właśnie jest tak wspaniałe w moim zawodzie, że nigdy nie pracuje się w ten sam sposób. „Don Giovanni" jest filmem malowniczym, dekoracyjnym. W „Monsieur Klein" starałem się stworzyć pozory prawdy, oddać okres lat wojny, lat 1940 – 43. Mówi się, że mój Paryż z lat okupacji jest niemal abstrakcyjny. Sądzę, że aby uzyskać określony styl, trzeba upraszczać. Nie ma sensu zapełniać ekranu mnogością przedmiotów, które kierują wzrok widza na nieistotne szczegóły. Praca scenografa filmowego przypomina pracę rzeźbiarza. Polega na tym, żeby eliminować.

Twierdzi się, że dawniej, w epoce niemieckiego ekspresjonizmu czy w wielkich latach Hollywoodu, scenograf odgrywał znacznie poważniejszą rolę. Mówi się także, że trudno zacytować nazwisko wybitnego scenografa związanego z włoskim neorealizmem. To mylny sąd. Neorealizm też miał wielkich scenografów: na przykład Chiariego i tych, którzy pracowali z Fellinim. Tyle tylko, że są ukryci w cieniu. Powodem jest megalomania tych, których nazywa się autorami filmów. Reżyser chce robić wszystko. Nie mam na myśli tylko „nowej fali". Chaplin postępował podobnie, ale to było jednak coś innego. Natomiast dzisiaj wszyscy chcą robić wszystko. Wielką słabością dzisiejszego kina są scenariusze. Każdy sądzi, że może pisać, a tymczasem tylko garstka to potrafi. Zapomina się, że kino jest dziedziną wymagającą współpracy wielu osób. Tylko ich wzajemne porozumienie stwarza właściwe warunki do pracy. Kino to nie teatr, gdzie jest miejsce na indywidualne popisy.

Jestem zresztą człowiekiem pozbawionym jakichkolwiek ugruntowanych idei, przesądów czy upodobań. Posiadam tylko wspomnienia i to niezbyt wyraźne...

Opracowała:

MARIA OLEKSIEWICZ

DRUGIE ŻYCIE KINA

Ballada o człowieku, który pisał pieśni

Bo Widerberg pojawił się w kinie szwedzkim u progu lat sześćdziesiątych jako jeden z czołowych przedstawicieli nurtu „antybergmanowskiego": jego książka „Wizja kina szwedzkiego" (1962) uznana została za manifest młodego pokolenia filmowców. Przeciwstawiał się w niej bergmanowskiej introspekcji psychologicznej, wskazując na sprawy – jego zdaniem – istotniejsze, a mianowicie drastyczne problemy społeczne i klasowe, które ciągle nie znalazły rozwiązania w społeczeństwie dobrobytu. „Szwecja jest krajem chorym – mówił w kilka lat później w jednym z wywiadów – rządzi nią właściwie piętnaście potężnych rodzin. Te rodziny są także właścicielami największych gazet. W rzeczywistości robotnicy nie sprawują żadnej władzy, a automatyzacja przemysłu wyrzuca tysiące ludzi na bruk. Dla dokonania przemian potrzebny jest jasno określony program działania, organizacja".

Były to – nie zapominajmy – lata sześćdziesiąte, lata nadciągających wstrząsów społecznych i młodzieżowej kontestacji. Młodzi filmowcy szwedzcy wyczuwali te nadchodzące zjawiska równie wyraźnie, jak ich koledzy w innych krajach zachodnich. Kiedy pojawiły się ich pierwsze filmy (przede wszystkim drastyczne socjoportrety młodego pokolenia Szwedów realizowane przez Vilgota Sjömana), wszystko zdawało się wskazywać na to, że postulaty Widerberga znajdują urzeczywistnienie. A jednak sam jako twórca wybrał drogę nieco odmienną. Nie tyle pociągał go portret współczesności, co poszukiwanie jej źródeł sprzed lat kilkudziesięciu. Pierwszym sukcesem międzynarodowym Widerberga stał się „Adalen 31" (Nagroda Specjalna Jury w Cannes 1969), poetycko-romantyczna opowieść o wielkim strajku dokerów, który doprowadził do władzy szwedzkich socjaldemokratów. W dwa lata później tę samą nagrodę zdobył **JOE HILL**, prezentowany obecnie w telewizyjnym Kinie Interesujących Filmów.

O ile jednak „Adalen 31" wzbudził powszechny entuzjazm, a krytycy francuscy sugerowali nawet, że należała się filmowi „Złota Palma" za odświeżenie tematyki klasowo-rewolucyjnej, o tyle „Joe Hill" wywołał wiele kontrowersji. Zarzucano tej biografii działacza związkowego, szwedzkiego emigranta w Stanach Zjednoczonych w latach 1902–1915, brak wyraźnej orientacji politycznej. Amerykanie z kolei uważali, że film prezentuje nader uproszczone spojrzenie na przeszłość tego kraju, a zwłaszcza na początki ruchu związkowego. Bardziej obiektywni Anglicy pierwsi zauważyli, że na tak niejednolitym przyjęciu filmu zaciążyła jego forma, podobna do tej z „Adalen 31", ale gorzej przystająca do odmiennej rzeczywistości, jaką reżyser opisywał. Widerberg bowiem od początku swej kariery próbował znaleźć sposób na połączenie tematyki społecznej z bardzo intymnym, lirycznym spojrzeniem na bohaterów. Ową „prywatność" filmowego obrazu uzyskał w „Adalen" dzięki nastrojowej, impresjonistycznej fotografii, muzyce Mozarta, a przede wszystkim dzięki uchwyceniu pozornie tylko oczywistej prawdy, że w życiu człowieka każde zdarzenie ma wymiar osobisty, a dopiero potem społeczny. Ale Joseph Hillström nie przypominał już młodego bohatera „Adalen", mimo iż grał go ten sam ulubiony aktor Widerberga – Thommy Berggren. Inna była po prostu jego sytuacja. W „Adalen" ustabilizowany, spokojny świat bohatera został zachwiany przez tragiczne konsekwencje robotniczego strajku. Joe Hill natomiast od początku swojej historii wpada w chaos obcej mu rzeczywistości i szuka dopiero swojego miejsca. Staje się działaczem związkowym, wiecowym przywódcą, a przede wszystkim „proletariackim bardem" i „pionierem protestsongów", którego pieśni śpiewają inni współtowarzysze niedoli i walki. Wyrok tendencyjnego procesu i śmierć przez rozstrzelanie budzi powszechne oburzenie. Za trumną Joe Hilla kroczy w milczącej demonstracji trzydziestotysięczny pochód.

Widerbergowi nie udało się jednak znaleźć artystycznego uzasadnienia dla społecznych konsekwencji śmierci bohatera. Ale nie udało się dlatego, że z owej intymnej perspektywy, jaką się posłużył, takich konsekwencji po prostu nie widać. Problematyka społeczna rozmywa się w pięknych,stylizowanych obrazach Ameryki z początków stulecia, podporządkowanych wysublimowanej konstrukcji dramaturgicznej.

Sam reżyser tak scharakteryzował swego bohatera: „Joe Hill jako działacz wolał śpiewać niż przemawiać z trybuny. Chcę przez to powiedzieć, że każdy mówca może być dobry; ale jeśli potrafi śpiewać, tym lepiej dla sprawy".

Bo Widerberg – być może mimowolnie – scharakteryzował w ten sposób również siebie i swoją twórczość.

WOJCIECH JĘDRKIEWICZ

„Perła w koronie" reż. Kazimierza Kutza

SYNTEZA POLSKOŚCI

ciąg dalszy ze str. 5

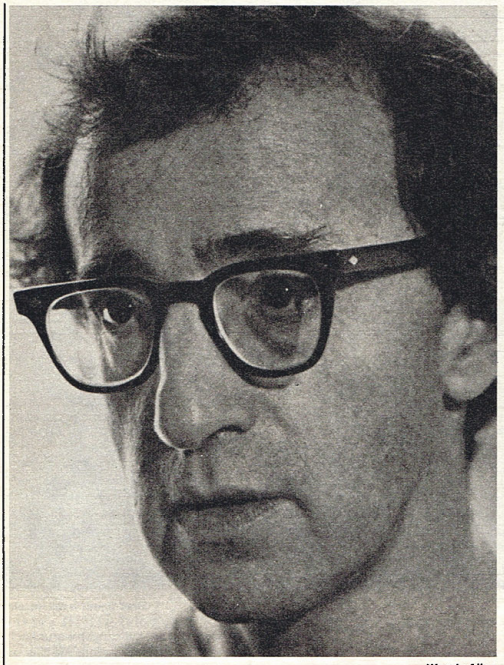
my o tym naszym własnym, ideologicznym rodowodzie społecznej rewolucji. Za bardzo sprowadzamy socjalizm do kwestii polityki socjalnej oraz do pewnej techniki zarządzania krajem. A przecież jest to przede wszystkim wielka idea, wobec której technika zarządzania jest jedynie instrumentem realizacji. Istotą jest zmiana stosunków międzyludzkich. I ten powrót do źródeł – to obcowanie z ideami wyzwolenia społecznego, wyzwolenia narodowego, z najgłębszymi treściami narodowej kultury. Fala rocznic, która przelała się przez kraj w dwu ostatnich latach,odegrała niezwykle korzystną rolę w historycznej edukacji społeczeństwa. Można rzec: zbliżyła Polaków do siebie. Naród przecież to wspólne przeżycie historii, zaś po każdej rewolucji istnieje potrzeba nowego przewartościowania historii. Każde zresztą pokolenie rewaloryzuje ją z punktu widzenia sytuacji, w jakiej się znalazło.

Dwa następne punkty, jakie pan zasugerował, wymagałyby również pewnych uzupełnień. Chciałbym spojrzeć tu na sprawę pogłębienia demokracji z innej jeszcze strony. Idzie o system organizacji naszego życia artystycznego. Polskie środowiska twórcze korzystają z daleko posuniętej i statutowo zagwarantowanej samorządności, jakiej nie znały ani artystyczne zrzeszenia przed wojną, ani też nie znają jej odpowiednie gremia na Zachodzie. To ze wszech miar pozytywne zjawisko ma – i powinno mieć – perspektywę rozwoju. Nie byłoby więc od rzeczy zapytać: w jakich warunkach mogą pogłębiać się te swobody i poszerzać granice decyzji należących do przedstawicielskich ciał tego środowiska?

Sądzę, że istnieje podstawowa współzależność między wolą konstruktywnego współuczestnictwa tych środowisk w podejmowaniu i rozwiązywaniu podstawowych ustrojowych zadań a zakresem owych demokratycznych swobód. Im efektywniejsze jest owo współuczestnictwo, tym mniejsza możliwość wykorzystania owych swobód jako dogodnej okazji do ideologicznej konfrontacji przez elementy nam obce. Partia zaś ponosi odpowiedzialność za bezpieczeństwo ustroju, nie tylko polityczne i militarne, lecz także ideologiczne, i w podzielonym świecie nikt jej od tej odpowiedzialności nie zwolni.

A trzeba powiedzieć, że kultura w skali światowej staje się w coraz większym stopniu domeną polityki. Wiele rządów na Zachodzie kiedyś kulturę lekceważyło. Była ona tam podporządkowana głównie prawom i celom komercjalnym. W ostatnim jednak czasie obserwujemy na Zachodzie intensywne rozbudowywanie mecenatu państwowego, ustanawianego między innymi po to, aby oddziaływać na kulturę w duchu konfrontacji z socjalizmem. Oczywiste, że nakłada to na nas obowiązek aktywnego przeciwdziałania, pryncypialnej polemiki z wrogimi stanowiskami, wzbogacania dla celów tej walki własnego intelektualnego zaplecza. Taka jest logika rozwoju wydarzeń. Można co prawda stać z boku. Ale we współczesnym świecie coraz aktualniejsze się staje francuskie porzekadło: „Nie dbasz o politykę? Nie szkodzi. Ona i tak zadba o ciebie".

Z. KLACZYŃSKI: Dziękuję za rozmowę. ■



Woody Allen

Okładki

Postacią nr 1 roku 1979 był ajatollah Chomeini. To jego zdjęcie pojawiało się najczęściej na okładkach zachodnich magazynów ilustrowanych. Niekiedy zestawiane z podobizną prezydenta Jimmy Cartera.

Zdjęcia z okładek tygodników mają coś z kabały. Kabalistyczna jest ich liczba – pięćdziesiąt dwie okładki rocznie i pięćdziesiąt dwie karty w talii. Można więc kompletować różne „talie": włoską – na przykład z tygodnika „Epoca", zachodnioniemiecką – na przykład z tygodnika „Stern", francuską – na przykład z tygodnika „Paris Match", amerykańską – na przykład z tygodnika „Newsweek".

Kabalistyczna jest też treść tych okładek. Jeden rok historii świata w pięćdziesięciu dwóch obrazach. Choć zdjęcia są realistyczne, ich sens jest symboliczny i alegoryczny. Figury i sytuacje, które coś znaczą.

Najczęściej to portrety mężów stanu, od których zależą losy świata: wojna i pokój, nędza lub dobrobyt. Także poczet władców mniejszego kalibru; jedni z nich już nie żyją, inni schronili się poza granicami swojego kraju, a jeszcze inni – nadal panują.

Na drugim miejscu są ludzie interesu. Szefowie wielkich przedsięwzięć przemysłowych i handlowych, współcześni magowie pieniędzy. Gdy piszę te słowa, cena złota przekracza sześćset dolarów za uncję; jeszcze trochę, a za solidną obrączkę małżeńską będzie można kupić samochód, wielbłąda lub karabin maszynowy.

Są też zdjęcia rodzajowe, ale szczególnego rodzaju. Oddział żołnierzy z bronią, komandosi, terroryści, manifestanci, skazańcy. Albo wybuch cysterny, szczątki samolotu pasażerskiego, płonący tankowiec. W przeciwieństwie do portretów mężów stanu i biznesmenów, zdjęcia te przedstawiają ludzi anonimowo. Pobudzają do namysłu, ale nie do ufności.

Zdarzają się zdjęcia – by tak powiedzieć – bardziej intymne. Na przykład migawkowe ujęcie dziewczyny na ulicy, ale żeby dostała się na okładkę wysokonakładowych magazynów ilustrowanych, musi być Chinką z Pekinu i nosić suknię wykreowaną przez Pierre Cardina. Albo dziecko. Nie każde, tylko takie, które umiera z głodu, z wycieńczenia, z przebytych chorób, które ma przerażenie w oczach, nienaturalnie wzdęty brzuch i nogi jak patyczki. Te okładki to pewnego rodzaju film o nieruchomych kadrach lub figury kabały losu ludzkiego.

Beztroskimi przerywnikami są zdjęcia modelek. Mają twarze mniej lub bardziej ładne, zawsze świetne figury i starannie dobrane stroje ze znanych pracowni. Kobiety interesują się tym, co one mają na sobie, a mężczyźni tym, co te stroje skrywają.

Oprócz modelek pojawiają się aktorki i aktorzy. W imię słusznej zasady, że to ludzie znani, atrakcyjnie ubrani, niekiedy urodziwi, niekiedy mający interesujące twarze. Więc Mariel Hemingway, bo jest aktorką filmową i wnuczką pisarza Ernesta Hemingwaya; więc Marlon Brando, bo jest Marlonem Brando i grał w „Apokalipsie" Coppoli.

Rzecz znamienna: reżyserzy nie dostają się na okładki najpoczytniejszych tygodników. Z pewnym wyjątkiem, który potwierdza regułę. Tym wyjątkiem jest Woody Allen. W ubiegłym roku wystąpił kilkakrotnie jako cover-boy. Patrzy na nas przez okulary między innymi z okładek tygodników „Time" i „Newsweek". Obok zdjęć napisy: „A Comic Genius" i „All About Woody Allen".

Woody Allen jest dziś najpopularniejszym reżyserem świata, a jego filmy cieszą się ogromnym powodzeniem. Zwłaszcza trzy ostatnie: „Annie Hall", „Wnętrza" (mówiono wtedy, że wkroczył na drogę Bergmana) i „Manhattan" (mówi się teraz, że Bergman powinien wkroczyć na drogę Allena).

Nie tylko figuruje na okładkach. Większość tych najpoczytniejszych tygodników – „Time", „Newsweek", „Epoca", „L'Express", „Le Nouvel Observateur" i inne – zamieściła obszerne materiały: reportaże, wywiady, fragmenty scenariuszy. W Polsce tygodnik „Film" recenzuje kolejno jego filmy, zaś miesięcznik „Film na Świecie" poświęcił mu w nrze 6 z ubiegłego roku cały blok artykułów. Znawcą, miłośnikiem i popularyzatorem Woody Allena jest reżyser Józef Gębski.

Ale skąd ten sukces w środkach masowego przekazu i u widzów? Może dlatego, że Woody Allen jest rzeczywiście „a comic genius", który jednak łączy komiczne z poważnym; jego filmy są bardzo osobiste, ale nie autobiograficzne; ukazuje Amerykę piękną, lecz melancholijną; kontrastuje niepokój z ufnością i śmierć z życiem.

Lubi aforyzmy i od aforyzmów roi się w jego dialogach filmowych i drukowanych humoreskach. Niektóre są frywolne, prawie ocierają się o wulgarność, przecież zawarta jest w nich szczypta prawdy i mądrości. Choćby w tej: „Nie mówcie źle o masturbacji. Przecież to uprawianie miłości z kimś, kogo się kocha najbardziej".

Na naszych ekranach nie było ani jednego filmu Woody Allena.

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

Woody Allen i Mariel Hemingway w filmie „Manhattan"

Kino starzeje się, a przecież artyści z pokolenia mu rówieśnego nie przestali być jeszcze aktywni. Prawda, jest ich niewielu. Ale fenomen ich późnej twórczości jest tym osobliwszy, że realizacja filmu to nie samotne zmaganie się z tworzywem, lecz skomplikowany problem organizacyjny i techniczny. Pokonują go z zadziwiającą werwą, obojętni na modę łamią konwencje, aby dochować wierności własnej wizji.

Późne filmy Buñuela, Hitchcocka, Rajzmana... I Johna Hustona: „Mądrość we krwi" zrealizował mając lat 73. Montował film we własnym domu w Meksyku, niczym Visconti „Niewinne". Ale Visconti przykuty był do fotela śmiertelną chorobą, Hustonem kierowała natomiast wrogość do Hollywoodu. Spędził tam niemal całe życie, uważany jest za „hollywoodzkiego weterana", dziś jednak może sobie pozwolić na wolność. Nie znaczy to, że odrzuca reguły gry. Jego film błyszczy iście hollywoodzką perfekcją techniczną, ale rzemiosło podporządkowane jest w stopniu większym niż dawniej indywidualnemu stylowi. Stylowi objawiającemu się w ostrych kontrastach sytuacji i charakterystyki postaci, przede wszystkim w sarkazmie. Wszechobecny i okrutny, narzuca spojrzenie z oddali, sprowadza dramat bohaterów do żałosnego miotania się w sieci, którą sami sobie utkali. Stary, mądry Huston zdaje się mówić: wszystko to marność. Współczuje ludziom, ale nie jest już zdolny do wyrozumiałości. Sam pojawia się na ekranie (jest bowiem także znakomitym aktorem) w nieostrych, zabarwionych gęstą czerwienią retrospekcjach w roli seniora klanu wędrownych kaznodziejów. Czy wierzy w to, co głosi? Dla swego wnuka Hazela jest fałszywym prorokiem; tamten go nienawidzi, nienawidzi też całego swego dotychczasowego życia.

W chwili kiedy rozpoczyna się akcja, powrócił właśnie z wojska. To koniec wojny koreańskiej – a może koniec drugiej wojny światowej. Film rozgrywa się bowiem w szczególnym bezczasie sugerującym współczesność – ale jakby odsuniętą, naznaczoną piętnem obcości. Realia wydają się znajome, a przecież jest to świat martwy i odpychająco zimny. Ponura brzydota przedmieścia, odrapanych murów fabrycznych i pseudogotyckich elewacji rezydencji, które dawno straciły świetność. Pejzaż amerykańskiego Południa: film nakręcony został w Macon w stanie Georgia. Z tłumu nieprzyjaznych, spieszących gdzieś przechodniów twórca wybiera groteskowe egzemplarze ludzkiej fauny. Młody, nieszczęśliwy jak bezdomny szczeniak przybysz z prowincji, Enoch, skarży się wycierając rękawem wilgotny z zimna nos: to nie jest dobre miasto, nikt nie podaje ręki... Enoch pracuje w ogrodzie zoologicznym, bo tylko małpy są sympatyczne. Spotkanie z Hazelem wydaje mu się szansą: wyczuwa w nim przewodnika i z całą naiwnością usiłuje narzucić mu swoją przyjaźń. Ale Hazel nie dostrzega nikogo, ogarnięty gorączką buntu przeciw swej przeszłości. Jego dziadek głosił słowa z Biblii, dlatego Hazel postanawia głosić Kościół Prawdy bez Biblii i bez Chrystusa. Z dachu starego samochodu („to będzie mój dom") przemawia do obojętnych ludzi.

Brad Dourif w roli Hazela

MĄDROŚĆ WE KRWI

„Mądrość we krwi" jest ekranizacją powieści Flannery O'Connor. Niezwykła to pisarka. Prawie nie znana za życia, zmarła mając 39 lat. Nieuleczalnie chora, ostatnie 13 lat spędziła na farmie z matką. Pisać mogła tylko dwie godziny dziennie i kontakt ze światem utrzymywała dzięki listom, których zbiór stał się w ubiegłym roku sensacją wydawniczą. Pozostawiła dwie książki złożone z opowiadań (w Polsce znamy wybór „Trudno o dobrego człowieka") i dwie powieści; „Mądrość we krwi" napisała mając 27 lat. A więc na ekranie młodość spotyka się ze starością? Należałoby raczej powiedzieć, że spotkały się dwa zaskakująco podobne temperamenty. Pisarstwo Flannery O'Connor jest równie gwałtowne i pozbawione złudzeń. Ze swego odosobnienia obserwowała kulturową i społeczną enklawę Południa Stanów Zjednoczonych, niegdyś kolebki niewolnictwa, dziś – ekscesów na tle rasowym, gwałtownych konfliktów ekonomicznych i patologicznych procesów społecznych. Właśnie na Południu rozwijały się zawsze sekciarskie ruchy religijne, których intensywność zaskakuje Europejczyka. Flannery O'Connor była katoliczką: to właśnie pozwoliło zachować dystans wobec fascynującego ją zjawiska.

W scenerii wiernie opisanej przez pisarkę i dobrze znanej Hustonowi (ekranizował przed laty „Odbicie w złotej źrenicy" innej pisarki z Południa – Carson McCullers) scena, w której Hazel z dachu samochodu wzywa do szukania religii bez religii, nie jest niczym niezwykłym. Wkrótce pojawią się zawodowi głosiciele Ewangelii i rzecznicy różnych Kościołów. Jedni zechcą wykorzystać jego fanatyzm dla interesu, organizując zbiórki pieniężne. Inni spróbują odegrać własne „wielkie sceny", aby ściągnąć na siebie uwagę gapiów. Wyzwanie w imię Chrystusa rzuci mu ślepiec-kaznodzieja prowadzony przez córkę o biblijnym imieniu Sabbath Lilly. Hazel pójdzie za nim, ponieważ szuka przeciwnika z krwi i kości, aby nadać sens swemu przesłaniu. Przekona się jednak, że wiara ślepego kaznodziei jest kłamstwem, jego ślepota – oszustwem. Nie może być inaczej. Jest to bowiem świat żałosnego marginesu, ludzi zabłąkanych, którzy swoją niezgodę wobec społeczeństwa rządzącego się twardym prawem zysku ubierają w formę metafizycznego niepokoju. Religijna histeria i szarlatanizm w świetle chłodnego racjonalizmu okazują się tylko kulturową dewiacją zrodzoną w specyficznych warunkach amerykańskiego Południa. Ale Huston nie zatrzymuje się na tym stwierdzeniu. W miarę rozwoju akcji ekranowy obraz gęstnieje, nabiera wymiarów metafory. Jest to rzeczywistość obłąkana, zmierzająca ku samozagładzie. Hazel wydać się może nowym mesjaszem, ale naprawdę zamyka się tylko w swojej obsesji, niszcząc ludzi wokół siebie. Nie chce miłości Sabbath Lilly i przyjaźni Enocha. Z zimną krwią zabija konkurenta, który podszywa się pod „jego" Kościół Prawdy. Jeden z krytyków porównał film Hustona do płócien Hieronima Boscha. Trudno o tym nie pamiętać, patrząc na nocną wędrówkę Enocha ubranego w skradziony kostium cyrkowego goryla, który wyciąga przyjazną dłoń do ludzi uciekających z przestrachu, albo na śpiącą Sabbath Lilly, która tuli makabryczną lalkę – szczątek mumii – w geście nie spełnionego macierzyństwa. Obraz wypełniają szczegóły okrutne i groteskowe, ukazane z żywością barw godną średniowiecznego mistrza. Hazel oślepia się wreszcie, aby „lepiej widzieć prawdę" nieobecną w realnym świecie. Nie staje się przez to lepszy ani sympatyczniejszy – zarówno reżyser, jak i znakomity w tej roli Brad Dourif (oglądaliśmy go niedawno jako Billy'ego w „Locie nad kukułczym gniazdem") świadomie pozbawiają go jakichkolwiek rysów sentymentalnych. W tym tragicznym geście zawiera się tylko osąd przekreślający resztki nadziei.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

WISE BLOOD, reż. John Huston, USA

GWIAZDY PORANNE

POLSKA, 1979

Reżyseria: HENRYK BIELSKI. Scenariusz: Ewa Petelska. Zdjęcia: Maciej Kijowski. Muzyka: Andrzej Korzyński. Scenografia: Jerzy Skrzepiński. Kierownictwo produkcji: Ryszard Kirejczyk. Wykonawcy: Ryszarda Hanin (Walendowska), Sławomira Łozińska (Irenka), Ewa Ziętek (Marciniakowa), Irena Stelmach (chrzestna), Maria Klejdysz (sołtysowa), Marian Kociniak (Łoboda), Bolesław Płotnicki (Walendowski), Borys Tokariew (Ławrow), Bronisław Pawlik (ksiądz), Gerald Schaale (Kurt), Jerzy Janeczek (Rabczuk), Janusz Kłosiński (sołtys), Giennadij Korolkow (Ułanow), Leszek Herdegen (major SS), Leon Niemczyk (starosta), Marian Opania (Janek), Karl Sturm (Buratschek), Janusz Paluszkiewicz (Marciniak), Wilfried Pucher (porucznik SS), Zdzisław Wardejn (Kret) oraz Józef Kalita, Krzysztof Kumor, Zdzisław Szymański i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Iluzjon" przy współpracy „Mosfilmu" i „DEFY". Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 93 min.

Ostatnia wojenna zima. Załoga radzieckiego czołgu, który samotnie przedarł się w czasie walk przez linię frontu, znajduje schronienie i pomoc w polskiej wiosce. Debiut kinowy autora telewizyjnych filmów „Hasło" i „Koty to draie".

SZALONE DNI

JUGOSŁAWIA, 1977

Reżyseria i scenariusz: NIKOLA BABIĆ. Współpraca scenariuszowa: Virgilje Nevjestić i Kruno Quien. Zdjęcia: Boris Dučić i Andrija Pivčević. Wykonawcy: Zvonko Lepetić (Jure Franić), Ilija Ivezić (Šimun Lucin „Kłapouch"), Spaso Papac (Joso Mačković), Perica Martinović (Cvita) oraz Božidar Boban, Niko Pavlović, Hermina Pipinić, Tana Mascarelli, Ana Reggio, Pero Vrca, Vinko Kraljević, Darko Delonga, Marinko Dodig, Martin Tomić, Mirko Borman i inni. Produkcja: FRZ „Klempo" – Jadran Film – Croatia Film (Zagrzeb). Barwny. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 90 min. Tytuł oryginalny: „Ludi dani".

Prostackie zabawy gastarbeiterów, którzy pragną się wyszumieć w czasie krótkiego pobytu w domu, odsłaniają psychiczne spustoszenie, jakie wywołuje wieloletni pobyt na obczyźnie, z dala od rodziny. Debiut znanego dokumentalisty. Srebrna Arena za kreację Zvonko Lepeticia i nagroda jugosłowiańskich krytyków na festiwalu w Puli w 1977 roku.

ZAPOWIEDŹ CISZY

POLSKA, 1978

Nowela „ZWIASTOWANIE". Reżyseria i scenariusz: LECH J. MAJEWSKI. Muzyka: Janusz Hajdun. Wykonawcy: Franciszek Blada (Stary), Kazimierz Kaczor (jego syn), Barbara Dziekan (synowa), Mieczysław Hryniewicz (kierowca spychacza), Henryk Jerzyński (taksówkarz), Eugeniusz Priwieziencew (pijak) i inni.
Nowela „DOM". Reżyseria i scenariusz: KRZYSZTOF SOWIŃSKI. Muzyka: Henryk Kuźniak; wykonanie: Zespół Instrumentalny pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka. Wykonawcy: Julitta Sękiewicz (Krystyna), Zbigniew Bielski (Paweł), Halina Koman-Dobrowolska i Emil Karewicz (rodzice Krystyny), Zygmunt Malanowicz (lekarz), Zofia Krawczyk (matka Pawła) i inni.
Zdjęcia do obydwu nowel: Ryszard Lenczewski. Scenografia: Jarosław Świtoniak. Kierownictwo produkcji: Halina Kawecka. Nadzór artystyczny: Bohdan Poręba. Opieka pedagogiczna: Jan Rybkowski. Produkcja: PWSFTviT i PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Profil". Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 95 min.

Dwie nowele dyplomowe absolwentów PWSFTviT pokazujące przemiany społeczno-obyczajowe zachodzące pod wpływem industrializacji. Bohaterem „Zwiastowania" jest stary chłop, który broni swej chałupy skazanej wraz z całą wsią na zagładę w związku z budową kombinatu. W „Domu" uprzedzenia rodziców zagrażają szczęściu córki, która „popełniła mezalians" wychodząc za mąż za robotnika budowlanego.

POD BORSUCZĄ SKAŁĄ

CSRS, 1978

Reżyseria: VÁCLAV GAJER. Scenariusz: Václav Gajer i Josef Pohl. Zdjęcia: Michal Krob. Muzyka: Luboš Sluka. Scenografia: Ivan Ernyei. Wykonawcy: Gustáv Valach – w polskiej wersji językowej Janusz Paluszkiewicz (dziadek Straka), Jana Brejchová – Małgorzata Włodarska (mama Vašká), Tomáš Holý – Piotr Borowik (Vašek), Josef Vinklář – Andrzej Gawroński (Hromotluk), Zdeněk Buchvaldek – Henryk Łapiński (leśniczy), Jan Pohan – Zdzisław Tobiasz (Antoš) i inni. Produkcja: Filmové Studio Barrandov. Barwny. Reżyseria dubbingu: Zofia Dybowska-Aleksandrowicz. Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 77 min. Tytuł oryginalny: „Pod jezevčí skalou".

Nastrojowa opowieść dla najmłodszych: ośmiolatek z miasta, przebywając u dziadka gajowego w lasach Szumawy, poznaje tajemnice przyrody i przeżywa wiele przygód.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Andrzej Kuśniewicz, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło (z-ca red. nacz.), Bogumił Drozdowski, Romana Górnicka, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska (sekr. red.), Nina Sławińska, Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (z-ca red. nacz.), Jerzy Trafisz (sekr. red.), Bogdan Zagroba, Janusz Zaremba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Jerzy Kośnik, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Karczmarczyk, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50 % droższa od prenumeraty krajowej przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: – do 25 listopada na styczeń, I kwartał, I półrocze i na cały rok następny; do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. Skład tekstów techniką „LINOTRON 505 TC". DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: E. Endrényi; T. Kende; J. Kośnik; L. Pempel; G. Szóvári; R. Sumik; CAF; (T. Zagoździński); Ciné Revue; DEFA; L'Express; Film a divadlo; Filmové Studio Barrandov; FRZ „Klempo" – Jadran Film; Mosfilm; Paris Match; Première; PRF „Zespoły Filmowe"; ZRF; arch.
Numer przekazano do drukarni 18 I 1980. Zam. 25. 0-6.

INDEKS: 35806
ISSN-0137-463

KINORAMA

FAKTY

W nowym tygodniku „Révolution", wydawanym przez Francuską Partię Komunistyczną na miejsce „France Nouvelle" i „La Nouvelle Critique", utworzono dział filmowy. Kierują nim: historyk Bernard Eisenschitz, Luce Vigo oraz reżyserzy Laurent Heynemann i Jean-Daniel Simon. Stawiają sobie oni za cel „sojusz komunistycznej krytyki z twórcami". Wśród zapowiedzianych materiałów znajdują się: omówienie twórczości Andrzeja Wajdy, Godarda, Renè Allio i najnowszego filmu Felliniego „Miasto kobiet".

★

W wiosce Digomi w pobliżu Tbilisi otwarte zostało muzeum Michaila Cziaurelego – reżysera, muzyka, pieśniarza, aktora i malarza. W rodzinnym domu artysty zebrane zostały eksponaty ilustrujące jego długą drogę twórczą. Przypomnijmy, że Cziaureli był reżyserem filmów należących już do klasyki kina radzieckiego, takich jak „Arsen" czy „Orzeł Kaukazu", oraz patetycznych fresków filmowych w rodzaju „Przysięgi" i „Upadku Berlina".

★

Ingmar Bergman został oczyszczony od wszelkich wysuwanych przeciw niemu zarzutów podatkowych. Decyzje w tej sprawie wydał trybunał administracyjny w Sztokholmie.

★

Na pianie filmu „Guignolo" odbył się ślub córki **Jeana-Paula Belmondo, Florence (oboje na zdjęciu),** z dziennikarzem amerykańskim Larry-Neal Andrewsem. Zgodnie z tradycją, pierwszy taniec z panną młodą należał do ojca...

fot. Paris Match

fot. Film a Divadlo

Jana Švandova-Topinková

Opowiada z humorem, jak wyglądała jej droga na scenę: zaczynała od archeologii i marzeń o wykopaliskach w Egipcie, studiowała prawo, potem geodezję, aby zdecydować się wreszcie na udział w konkursie organizowanym przez teatr w Pardubicach. Wystąpiła jako tancerka w musicalu – i tak się zaczęło. Jest dzisiaj znaną aktorką czechosłowackiego teatru i filmu, ze szczególną sympatią wspomina rolę w kostiumowym obrazie Josefa Macha „Paleta miłości".

REALIZACJE

Bilet do Paryża

Esplanada Trocadéro w Paryżu. W promieniach słońca rysuje się sylwetka wieży Eiffla. Mimo chłodu na schodach prowadzących do ogrodu gromadzą się gapie, aby zobaczyć dwóch gwiazdorów – Amerykanina George Pepparda i Irlandczyka Richarda Harrisa. Próbują scenę z filmu „Od tego miejsca bilet państwa nie jest już ważny", opartego na powieści Romaina Gary.

Dziennikarka z „Le Figaro" odwiedziła plan. Pisze, że ta historia dzieje się w Paryżu. Jason Ogilvy (Richard Harris) jest świetnie sytuowanym człowiekiem interesów. Ale oto moment przełomowy w jego życiu: ten pięćdziesięciolatek po raz pierwszy w życiu zakochuje się. Jego wybranką jest dwudziestoletnia Brazylijka Laura (Jennifer Dale). Wszystko zaczyna się walić. Chwieje się jego finansowe imperium. Jego świat zaczyna kłębić się od fantazmów i obsesji. Jest na granicy szaleństwa.

– *Cisza! Kamera!* – dyryguje reżyser George Kaczender. Jason (szary garnitur, opadający na czoło kosmyk siwych włosów, papieros w kąciku ust) sprzedaje swe przedsiębiorstwo Jimowi Daleyowi (George Peppard), milionerowi w nieprzemakalnym płaszczu, kowbojskich butach i kowbojskim kapeluszu.

– *Ten film jest metaforą* – mówi Richard Harris. – *Jason symbolizuje stary świat Zachodu, świat bez moralności, pogrążony w dekadencji. To człowiek z drugiego pokolenia ludzi posiadających pieniądze. Jest wyrafinowany, wykształcony, dobrze wychowany. Natomiast Jim myśli tylko o tym, aby gromadzić, pomnażać, posiadać.*

Peppard, którego dotychczas oglądało się w bohaterskich rolach, twierdzi, że jest zadowolony ze zwrotu w swej karierze.

– *Znudziło mi się ciągle grać to samo. Aktor potrzebuje odnowy. Postać Jima jest fascynująca. To szaleniec, który unicestwia każdego, kto mu stanie na drodze. Interesują go tylko pieniądze. Jest niezdolny do miłości. Posługuje się szorstkim, grubiańskim językiem, jego maniery grzeszą wulgarnością. To zadanie bardziej skomplikowane niż granie herosów lub twardych jak stal bohaterów filmów akcji. Ale to zadanie jest także zabawniejsze. Jest bowiem w tym filmie przymrużenie oka, humor. Jim to karykatura narysowana może zbyt grubą kreską, ale przyciągająca uwagę.*

Jedną z postaci powieści Gary'ego gra Jeanne Moreau. To powrót wybitnej aktorki przed kamery: w ostatnim okresie zajęta była reżyserią. Także i dziś pracuje nad nowym scenariuszem dla siebie.

Richard Harris i Jeanne Moreau

fot. Ciné Revue

Maria Schneider i Miou-Miou w filmie „Wyskok"

fot. Première

LUDZIE

Praca i marzenia

Niewielu widzów widziało pierwsze kroki Marii Schneider na ekranie. Był to eksperymentalny film według pomysłu Jacquesa Charrier, który zamknął na cztery dni i cztery noce piętnastu aktorów w czymś w rodzaju kapsuły kosmicznej. Kamera rejestrowała ich reakcje. Maria Schneider poddała się eksperymentowi z całą gotowością młodej aktorki, która chce zrobić karierę w filmie.

Potem było głośne i skandalizujące „Ostatnie tango w Paryżu" Bertolucciego, „Zawód: reporter" Antonioniego, „Dziewczyna do dziecka" Clementa i „Violanta" Schmida. A także niebezpieczny okres narkotyków, który zakończyła dopiero niedawna kliniczna kuracja. Dziś Maria Schneider jest znowu przed kamerami. Z Miou-Miou występuje w filmie „Wyskok", a Dominique Goult czeka na nią ze zdjęciami filmu „Nienawiść". Pierre Zucca napisał dla niej scenariusz o Isabelle Eberhardt. – *To fascynująca osobowość* – mówi aktorka – *francuska pisarka z rodziny rosyjskich emigrantów, która na początku stulecia włożyła w Algierii strój męski i przyjęła islam. Żyła wśród arabskich nomadów, a swoje doświadczenia zapisała w książkach. Zginęła tragicznie w wieku 29 lat. Warto wiele poświęcić, aby wystąpić w takiej roli...*